

كلية التربية النوعية

قسم الاعلام التربوي

محاضرات فى
النقد المسرحى التطبيقى

نموذج رقم (١٠)

توصيف مقرر النقد المسرحى التطبيقى

١- بيانات المقرر		
الرمز الكودى :	اسم المقرر : النقد المسرحى التطبيقى	الفرقة : الرابعة
التخصص :فنون مسرحية	عدد الوحدات الدراسية : نظرى ٤ عملى	

٢- هدف المقرر :	١- يفرق بين التراجيديا والكوميديا وخصائصهما ٢- يفرق بين نقد النص والعرض المسرحى ٣- التعرف على عناصربناء النص المسرحى ٤- استنتاج الأسس ومعاييرالنقد المسرحى الهادف ٥- فهم اهمية الشخصيات ووظائفها داخل العروض المسرحية ٦- ادراك مفهوم ودورالاضاءة والديكور وعناصر العرض المسرحى ٧- التعرف على الارشادات المسرحية واهميتها داخل العروض المسرحية ٨- ادراك دور المؤثرات الصوتية فى العروض المسرحية ٩- التطبيق العملى على نموذج من مسرحيات مختارة
٣- المستهدف من تدريس المقرر:	

أ- المعلومات والمفاهيم:	أ ١- يتعرف على الفرق بين الكوميديا والتراجيديا أ ٢- يشرح عناصر تحليل النص المسرحى أ ٣- يعدد اسس نقد العرض **المسرحى**

ب- المهارات الذهنية :	ب ١- يميز بين النص والعرض المسرحى فى طريقة الاعداد والتقديم ب ٢- يناقش اسس النقد المسرحى الهادف والموضوعى ب ٣- يقدم تصور نقدى لعرض مسرحى مصرى أو عالمى
جـ- المهارات المهنية الخاصة بالمقرر :	١- ج ١- يكشف عن الاسلوب الامثللتوظيف السينوغرافيا فى العرض المسرحى ٢- ج ٢- يختار اسلوب محدد لنقد المسرحية والذى يكون مناسب وطبيعة العرض ٣- ج ٣- يطبق عناصر واسس النقد المسرحى فى نقد العروض المسرحية
د- المهارات العامة :	٤- د ١- يشارك الطالب كجزء من فريق فى تطبيق اسس النقد المسرحى لعمل مختار ٥- د ٢ يكتب مقالات نقدية بموضوعية تثرى العمل الفنى وتعززه

٤- محتوى المقرر:	١- الفرق بين التراجيديا والكوميديا وخصائصهما ٢- الفرق بين نقد النص والعرض المسرحى ٣- التعرف على عناصربناء النص المسرحى ٤- الأسس ومعاييرالنقد المسرحى الهادف ٥- اهمية الشخصيات ووظائفها داخل العروض المسرحية ٦- مفهوم ودورالاضاءة والديكور وعناصر العرض المسرحى ٧- الارشادات المسرحية واهميتها داخل العروض المسرحي ٨- المؤثرات الصوتية فى العروض المسرحية ٩- التطبيق العملى على نموذج من مسرحيات مختارة

٥- أساليب التعليم والتعلم	١- المحاضرة ٢- المناقشة ٣- تدريس الأقران
٦- أساليب التعليم والتعلم للطلاب ذوى القدرات المحدودة	١- عمل بحث للإجابة على الأسئلة الخاصة بكل جزء من أجزاء المنهج ٢- تحديد النقاط الرئيسية الغير واضحة للبحث فيها ومناقشتها فى المحاضرة
٧- تقويم الطـــلاب :	
أ- الأساليب المستخدمة	١- اختبار شفوى لتقييم الطالب على الفهم والمناقشة ٢- اختبار تحريرى لتحديد قدرة الطالب على المقارنة والتحليل ٣- تدريب عملى لتحديد قدرة الطالب على النقد
ب- التوقيت	١- اختبار شفوى فى الأسبوع الرابع

	٢- اختبار تطبيقى فى الاسبوع السادس ٣- اختبار التطبيقى النهائى فى الاسبوع الثالث عشر
جـ- توزيع الدرجات	١- اختباراعمال الفصل ١٠ درجات ٢- اختبار تطبيقى ٤٠ درجة
٨- قائمة الكتب الدراسية والمراجع :	
أ- مذكرات	لا يوجد

ب- كتب ملزمة	١- فرانك.م.هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية ،ت:كامل يوسف وأخرين ،القاهرة:دارالمعارف،١٩٧٠ ٢- محمد صديق(د): مقدمة فى الفنون المسرحية ، القاهرة: دار الغد،١٩٩٢، ٣- ريتشارد كورسون : فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة،القاهرة،دار الفكر العربى، ط١ ،١٩٧٩،صـ١ . ٤- كارل النزويرث: الإخراج المسرحى ،ت: أمين سلامة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠
ج- كتب مقترحة	١- كتاب " فن كتابة المسرحية " تأليف: لاجوس أجري – ترجمة وتحقيق :دريني خشبة – دار نشر سعاد الصباح – تاريخ النشر ١- ١- ١٩٩٣ ٢- كتاب" الكوميديا و التراجيديا " تأليف : مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش – ترجمة د. على احمد محمود – أصدار عالم المعرفه – الكويت

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ
نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ
وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا
تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ
فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ

(سورة النمل من الآية ١٩)

صدق الله العظيم

فهرس المحتويات

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الأول

الكوميديا في المسرح

الفارس

الكوميديا الإجتماعية

التراجيديا في المسرح

مكونات التراجيديا

الكوميديا في المسرح

البداية التاريخية للملهاة (الكوميديا) كانت في الإغريق، في أعياد الإله "ديونيسوس" الذي يعتبر أنه إله الخصب والخمر... فكانت تقام لهذا الإله عيدان، وقت زرع البذور ووقت حصاد العنب... إنها طقوس دينية لتمجيد هذا الإله وتقديم القربان... ففي عيد الحصاد تقدم الاحتفالات الحزينة... لأن الإله سوف يموت مع الثمر... وفي أعياد الزرع فإن الاحتفالات تكون سعيدة لأن الإله سوف يحيا من جديد مع الزرع، لأنه إله الخصب...

وهي اشتقاق من الكلمة اليونانية (كوميديا) وتعني الأغنية ذات الطقس الديني والتي كانت تغنى في موكب الإله (ديونيزوس) في الحضارة اليونانية . كما أن ارسطو أرجع معنى الكوميديا إلى (كوموس) ومعناها المأدبة الماجنة والتي تقام في نهاية احتفالات الإله (ديونيزوس) كمحاكاة تهكمية .

-اسم نوع مسرحي يناقض التراجيديا.

-اعتبرت الكوميديا في القرن السادس عشر هي المسرحية بالعموم.

-أطلق اسم الكوميديا على كل مسرحية تحمل طابع الضحك.

لكن الكوميديا كنوع لابد أن تعرَف إلا من خلال معايرها الجمالية ، والتي تميزها عن الأشكال المسرحية – ما يسمى بالشعبية – المضحكة ، حيث من الضروري

أن يحيط هذا النوع المسرحي جماليات تناقض المفهوم المأسوي ، وبعيدا عن الهزل والابتذال.

والكوميديا بتعريفها العام والشائع هي :

مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة من العقبات والتي لا تحمل خطرا حقيقيا ، وتكون الخاتمة فيها سعيدة .

- ❖ أنها تهدف إلى التسلية عبر تضخيم الحدث وإعطائه شكلا غير طبيعي ، بحيث يستطيع المتفرج النظر إلى هذا التضخم والغير طبيعي بشكل طبيعي وعقلاني بكونه خارج الحدث ، وبذلك يشعر المتفرج بتفوقه بكونها – أي الكوميديا – تتطلب منه موقف محاكمة لا خوف ولا شفقة.
- ❖ وبالتالي فإن التطهير فيها هو نوع من التنفيس واستثارة الوعي لأنها تشكل التصاقا بالواقع اليومي، وجمهور الكوميديا أوسع وأكثر تنوعا من التراجيديا، وهذا له أسبابه العديدة والتي تخضع لظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية، لأن الكوميديا تحاكي الطباع من خلال الفعل الذي تحمله صفة و طبيعة الشخصية.

الكوميديا والضحك:

من غير السائد لأكثر متابعي الكوميديا عدم معرفتهم بأن الإضحاك ليس شرطا لوجود الكوميديا ، كما أن كلمة كوميديا لا تفترض دائما وجود الضحك لأن فهم المضحك تدخل فيه اختصاصات متنوعة مثل الفلسفة والأنتربولوجيا وعلم النفس التحليلي

تكون مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، أوهي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه إلى إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة. وقد نشأت الكوميديا في أوروبا من الأغاني الجماعية الصاخبة، ومن الحوار الدائر بين الشخصيات التي تقوم بأداء شعائر الخصوبة في أعياد الإله ديونيسيوس ببلاد اليونان، وهي الأعياد التي تمخض عنها فن الدراما. وتعد المسرحيات أريستوفان من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في اليونان. أما فن الكوميديا الحديثة فيمثله ميناندر، الذي نسج على منواله كل من بلاوتس وترنس. وفي إنجلترا امتزج التقليد الذي سارت عليه من استعمال الفصل الإضافي في أثناء المسرحية بالمسرحيات الكوميدية الكلاسيكية في الأدب اللاتيني، في القرن ١٦ حتى بلغت المسرحيات الكوميديا الرومانسية في عصر الملكة إليزابيث ذروتها على يد شكسبير. أما في فرنسا فقد مزج موليير بين المسرحيات الكلاسيكية وما لها من تأثير، وبين المسرحيات التي أطلق عليها اسم " كوميديا الفن ". وأسفرت الحركة المعادية للمسرحية الكوميدية في إنجلترا في عصر " عودة الملكية " والتي كان من أبرز كتابها كونجريف وويتشرليي، عن ظهور الكوميديا التي تتسمى بالإغراق في الانفعالات والعاطفة. وفي أواخر القرن ١٨، ظهرت المسرحيات الكوميدية الساخرة على يد جولدسميث وشريدان، وتابع أوسكار وايلد كتابة المسرحيات الكوميدية التي تدور حول سلوك الناس وأخلاقهم، وذلك في القرن ١٩. وقد برز في كتابة الكوميديا الاجتماعية في العصر الحديث كل من بنيرو، وشو، وموم، ونويل كوارد، ويمكن للملهاة (الكوميديا) أيضاً بأن تكون النكت التي يقولها الناس لبعضهم البعض أو القصص المضحكة، ويقال بأنها بدأت على يد الإغريق منذ عصر اليونان القديمة. يسمى

الأشخاص الذين يمثلون الكوميديا بالكوميديين. يعد ويليام شيكسبير و موليير من بين المشاهير الذين كتبوا عروضاً كوميدي

الكوميديا الكلاسيكية القديمة

وهذه الكوميديا كانت نتيجة الاحتفالات الطقوسية والتي أفرزت نصوصا مكتوبة أهمها نصوص اليوناني أرسطو ، حيث أفرزت أشكالا شعبية . وهذه النصوص لم تقدم حدثا متماسكا بل كانت مقاطع أو اسكتشات، وخلال تطورها صارت يأخذ بنية ثابتة فأصبحت تتألف من مقدمة أو استهلال ، تؤديه شخصية واحدة على شكل مونولوج ، أو شخصيتان ثانويتان على شكل حوار ، ويلي ذلك الدخول وهو نشيد الجوقة ومن ثم المساجلة أو الآغون.

-الكوميديا المتوسطة:

وقد ظهرت في القرن الخامس قبل الميلاد ، وكانت مواضيعها مستمدة من الأساطير والتي تفرز بالنتيجة درسا أخلاقيا أو دينيا .

-الكوميديا الجديدة:

وهذه الكوميديا رسخت في ٣٣٠- ٢٩٠ ق . م وارتبطت بالكاتب (ميناندر) حيث أعطاها شأنا مهما فأدخل على رواياته الكوميدية حكا يا العشق والتي تتشابك في حبكة معقدة مما أعطى للمسرحية آنذاك وحدتها العضوية.

الكوميديا الرومانية

وقد وصلت هذه الكوميديا مع (بلاوتس) ٢٥٤- ١٨٤ ق . م و (تيرانس) ١٩٠ – ١٥٩ ق.م. حيث قربوا هذا النوع من المسرح إلى الواقع الروماني وأدخلا عليه عناصر جديدة مثل التنكر والحيل والغناء والرقص مما أعطى للكوميديا طابع الفرجة.

الكوميديا في القرون الوسطى:

في هذه المرحلة انحسرت الكوميديا تقريبا ولم يبقى سوى أشكالا بسيطة كان يقوم به الممثلون الجوالون ، وبعض الكرنفالات وعروض الحماقات ، وأعياد المجانين والأخلاقيات ، وكل هذا هو أنواع من الفرجة تتم في الساحات العامة والشوارع.

كما أن النصوص المسرحي انحسرت في هذه الفترة باستثناء بعض المتعلمين الذين ساهموا في توسيع شكل الكوميديا في القرن السادس عشر والذين تأثروا بالحركات الإنسانية التي استمدت هذه النصوص من التاريخ ، حينها صنفت الكوميديا بالفن الراقي معتمدة على متانة الحبكة واللعب بالألفاظ ، كما صنفت باقي الكوميديات بالهابطة والتي تعتمد على الإضحاك البصري القائم على الحركة المبتذلة مستجدية الضحك من المتفرجين.

الكوميديا في عصر النهضة:

ظهرت هذه الكوميديا في إيطاليا في القرن السادس عشر واعتبرت الكوميديا في هذه المرحلة أرقى أنواعها ومن كتاب تلك المرحلة:

((لودوفيكو أريستو) ١٤٧٤– ١٥٣٣ (أنجيلو روزانيه) ١٥٠٢ – ١٥٤٢ (نيقولو ماكيافيللي ١٤٨٠ – ١٥٢٧

كوميديا الأخطاء

تتكون من سلسلة من الأخطاء بالنسبة للواقع أو حقيقة الشخصيات أو سوء فهم لحادث أو شخص معين والنتيجة في أغلب الأحيان حوار " خلف خلاف "

ومثل هذه الأخطاء يستطيعها المسرح أكثر من الحياةونحن نتقلبها ونضحك لها .. أمثلة كوميديا الأخطاء " الليلة الثانية عشرة " لشكسبير و " تمسكنت حتى تمكنت " لجولد سمث.

من هذا النوع من كوميديا المزاج وهي نوع من كوميديا الشخصية مبسط إذ يأخذ المؤلف نقطة واحدة مميزة لكل شخصية فهناك الرجل الغيور أو العصبي أو الكريم أو الكسول.

وكما أن في التراجيديا نرى الشخصيات تعاني بسبب شخصياتها في الكوميديا نراهم يجعلون من انفسهم موضعاً للضحك والسخرية بسبب أحتكاك شخصياتهم بالمواقف المختلفة ، وفي مثل هذه المسرحيات قد نجد شخصية واحدة متحكمة كما في البخيل

الفارس

الفارس بالنسبة للكوميديا مثل الميلودراما بالنسبة للتراجيديا والفارس يهدف إلى الإضحاك عن طريق مؤثرات مغالى فيها وبدون أي تعمق نفسي ورسم الشخصيات هنا كذلك الفكاهة " الحداقة " أقل أهمية من سلسلة من المواقف المسلية وهي في الغالب فجة فظة وتكثر في الفارس المفاجآت والمصادفات والمبالغات والأحتمال أو الإمكان لايراعى ، ولكن الفارس الجيد يتطلب قدراً كبيراً من الصنعة.

الكوميديا الإجتماعية

في هذا النوع تنبع المتعة من تصوير نقائص إجتماعية موجودة وشائعة أو أنماط إجتماعية كالنوفوريش – الوصولي – النمام – القنزوح .. إلخ وهذا النوع يحتوي قدراً لابأس به من التصوير للشخصية كذلك البناء قد يكون معقداً ولكن التسلية الأساسية منبعها لغة وعادات الشخصيات التي تصورها المسرحية

وأمثلة ذلك

أ- " مدرسة الفضائح " لشريدان

ب- و " النساء العالمات " لموليير

ت- و " خاب سعي العشاق " لشكسبير.

الكوميديا العاطفية

هذه الكوميديا تخاطب عواطفنا إلى جانب الإضحاك وقد قامت كرد فعل لكوميديا عصر العودة في بريطانيا بخشونتها وتعريتها للمجتمع وهذا لنومع من الكوميديا قد تميزت السينما الحديثة بإنتاجه.

كوميديا الشخصيات

الأهتمام هنا بالشخصيات نفسها وهو أهتمام أعمق من مجرد تصوير نواحي نقصها أو لوازمها الإجتماعية وكل كوميديات شكسبير تقريباً من هذا النوع وفي هذه الحالة نجد الفارس الجيد قربياً من كوميديا الأخطاء ومن أمثلة ذلك " نهاية البداية " لأوكيزي.

هنالك العديد من الأنواع للملهاة، من بينها الملهاة الرخيصة حيث يقوم الكوميديون بأداء أعمال سخيفة مثل السقوط أو إحراج الآخرين مما قد يسبب الضحك. ومن الأنواع المعروف كوميديا الوقوف، حيث يقف المؤدي الكوميدي أمام الناس ويخبرهم بالنكت والقصص المضحكة، وهي مهنة لدى البعض أو مجرد هواية

التراجيديا في المسرح

التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين ، في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء " المسرحية " ، و بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد ، و بحيث تؤدي إلي تطهير " النفس " عن طريق الخوف و الشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات

كما يعرفها أرسطو أو كما يعرف باسم " المعلم الأول " بكتابه " عن الشعر ".
ويري أرسطو أن المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره ، و أن الإنسان هو أكثر الكائنات الحية براعة في هذا المضمار ، حيث إنه ينال تعليمه و معارفه في طفولته عن طريق المحاكاة ، و أن البشر جميعا يجدون متعة كبيرة في المحاكاة . كذلك نجد أن الكلمة التي استخدمها الإغريق للدلالة على الشاعر هي Poietes)) و هي كلمة لا تعني شخصا يخلق من عدم ، بل تعني الشخص الذي يؤلف و يركب و ينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة . و هذا يتطابق مع نظرية أفلاطون بين الأصل و الصورة له . و أن كل شيء بالحياة هو صورة لأصل في السماء . و معني هذا أن المحاكاة ليست نقلا حرفيا و لا خلقا من العدم ، بل نقل يتضمن تغييرا و إضافة ذاتية ممن قام بها . ألى جانب انها معنى لصيق بالإنسان و أيضا تحمل معني الإضافة و الابتكار.

في تعريف أرسطو: هي محاكاة أي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخصاً ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات. وقد تحتوي في العصر الحديث على بعض العناصر الهزلية أو القصص الثانوية، بقصد إظهار التباين، أو التفريج عن التوتر العاطفي. استمدت المأساة من الشعائر الدينية القديمة في بلاد اليونان ، أما المآسي التي كتبها إسخيلوس، ويوربيديس، و سوفوكليس، فقد كانت تتسم بالطابع الأدبي أكثر من اتسامها بالطابع الديني. وكانت المأساة في فرنسا إبان القرن ١٧، وبخاصة في المسرحيات التي كتبها راسين و كورني، كانت تلتزم بالوحدات الكلاسيكية الثلاث، وهي وحدة الزمن، ووحدة المكان، ووحدة

الحدث. وهو ما يتعارض مع المأساة في الأدب الإنجليزي، كما في مسرحيات شكسبير. ولم يعد للمأساة بمفهومها التقليدي وجود في الوقت الحاضر. فالمأساة عند إبسن تعالج في الغالب مشكلات اجتماعية وسياسية. ومن أشهر كتاب المأساة في العصر الحديث: تشيكوف، وسترندنبرج، و يوجين أونيل، و ماكسويل أندرسون.

مكونات التراجيديا

وفقا لما ورد عند أرسطو فإنه كان لابد من وجود ستة عناصر تكون منها التراجيديا الإغريقية كعرض مسرحي ، هي : القصة و الشخصيات و الفكرة و البيان و الأغنية و المشهد المسرحي

القصة

و هي أهم مكونات التراجيديا ، و هي عبارة عن تركيب لأفعال البشر و تصرفاتهم و ما في حيتهم من خير و شر ، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص و لا تتعرض لسرد قصة حياتهم ، بل تحكي مواقفهم عن الحياة . و يري أرسطو أن السعادة و الشقاء يكمنان في الفعل ، و أن غاية الحياة ليست كيفية الوجود ، بل كيفية الفعل . يعتبر الكتاب الإغريق أهم فترة درامية في حياة الإنسان هي الفترة الأخيرة من عمره ، لأنها بمثابة بلورة لموقفه و تصرفاته و نظرته إلي ما يحيط به من بشر و موجودات ، و لأنه لا يمكن الحكم بصدق علي موقف إنسان أو تقويمه ببدايته بل بنهايته ، فقد تحدث أمور تؤدي إلي تغيير جذري في حياة أي إنسان بحيث تحول مصيره من النقيض إلي النقيض.

و تتعرض القصة من جانب لشخصيات الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع ، و من جانب أخر إلي أفعالهم سواء كانت هذه الأفعال تتسم بالسعادة لأم الشقاء ، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا للشخصية نفسها ، فالدراما هي الفعل و ليست الشخصية ، و لو وجدت الشخصية و غاب فعلها لما كانت هناك دراما .

و ثمة عنصران كان لابد من توافرهما في القصة الدرامية الإغريقية حتي يتحقق المغزي الدرامي التراجيدي و هما : التحول و الاكتشاف .

الشخصيات

الشخصيات بالتراجيديا هي التي تقوم بالفعل ، فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني ، و لماذا يتجه بكليته إلي جانب دون الآخر ، و ينبغي للشخصيات بالتراجيديا أن تعتمد علي فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلي اتخاذ موقف سلوكي ما بناء عليها و ليس مجرد ترديد للكلمات . أما عن الصراع بين الشخصيات بالتراجيديا فيعتمد علي مدي صلة الشخصيات ببعضها البعض ، و هذه الصلة أما ان تكون صلة محبة أو عداء . فإذ كانت عداء فلابد إلا تظهر الشخصية أي تعاطفا أو رحمة تجاه من تعادي ، سواء بالقول أو الفعل و تحت أي ظرف كان إلا حينما تحل بها فاجعة محزنة أو شقاء جسيم . و علي العكس في صلة المحبة حيث لا تضمر الشخصية البغض أو الكره نحو من يحبها إلا إذا اندفعت إلي ذلك بسبب آثامها ، فقد يقدم الأخ علي قتل أخيه ، أم الابنين علي قتل أبيه ، أو الأم علي قتل ولدها أو العكس ، بحيث تنتج عن

ذلك مآس مفجعة . و لكن هذا العدوان لا يحدث بسبب شر كامن داخل الشخصية ، أو متعمد من ناحيتها ، بل بسبب أهواء أو نوازع داخلية تجعل الإنسان ينقاد دون تبصر إلي الوقوع في الإثم.

و يري أرسطو أن هناك أربعة عناصر لابد من توافرها عند بناء الشخصية

١- لابد للشخصيات التراجيدية أن تتصف بالسمو و سلوك متفرد حتي تكون أكثر تأثيرا في النفس ، و حاي تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد و من ثم الصراع . و من ناحية أخري فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوما ذات موضوع سام ، و كان هدفها باستمرار المثل الأعلى الذي كان لا يوجد –برأي الإغريق– بين البشر العاديين ، بل بين الأبطال العظام و أنصاف الآلهة ، أو علي الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع و الشهرة العظيمة. و كما يري الإغريق أن الفاجعة تحل بإنسان عظيم مرموق تكون أكثر تأثيرا في نفس المشاهد مما لو حلت بشخص عادي مغمور.

٢–التوافق بين الشخصية و صفاتها الفطرية ، فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده ، مثل البسالة بالحرب أو الخشونة ، أو الرجل بصفات المرأة وحدها .

٣- التماثل بين ما تقوله الشخصيات و ما تفعله ، فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول ، لان معني هذا ان الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف ، و بالتالي تصبح بعيدة الواقع و غير مقنعة.

١- التناسق في بناء الشخصية بمعني أن تلتزم الشخصية في قولها و فعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثانية ، و ألا يتحول سلوكها فجأة و بدون دافع من موقف إلي موقف مضاد . و لابد للشخصية أن تخضع في قولها و فعلها إلي قانون الضرورة أو الاحتمال بمعني أن لا تقول شيء أو تأتي بفعل بعيد عن الاحتمال مجاف للواقع و لمنطق الأمور.

الدراما :Drama

الكلمة يونانية الأصل dran ، ومعناها الحرفي "يفعل . أو عمل يُقام به " ، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم لغات أ،ربا الحديثة . لأن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي ، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب . فنقول : عمل درامي ، حركة درامية ، كاتب ، ناقد ، عرض ، معالجة ، صراع ، فن ، مهرجان ، تاريخ ، أدب ، فرقة ، أندية ...الخ إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص .

ولقد عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل إنسان " وفي تفسير ذلك ذهب النقاد في دروب متشعبة . ولعل أقرب تفسير إلى روح العبارة المذكورة ما قيل من أن الدراما تتكون من عناصر جوهرية :

- حكاية .
- تصاغ في شكل حدثي لا سردي .
- وفي كلام له خصائص معينة .

• ويؤديها ممثلون .

• أما جمهور . وعلى أية حال ، فإن لفظة " دراما " تعنى مدلولين :

– النص المستهدف عرضه فوق المرزح ، أيا كان جنسه ، أو مدرسته ، أو نوعية لغته . ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ، ونطق الكلام .

– المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة – أو الأسيفة – والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف ، على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعي مأسوي .

ولقد اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، تناسبا مع التطور الطبيعى للمجتمع ومع ما ينتج عن هذه الحركات الاجتماعية من فكر وقيم. وليس هذا أمرا غريبا إذا أخذنا فى الاعتبار أن فن المسرح ينبع من المجتمع ويرتد مرة أخرى ليصب فيه. والدراما كفن من فنون التعبير ترتبط بقدرة الإنسان منذ بدء الخليقة على التعبير عن نفسه وعن مكنونات بيئته الطبيعية والاجتماعية وقد اتخذ هذا التعبير دائما شكلين: تعبير خارجى وتعبير داخلي يتفاعلان فى علاقة جدلية فالتعبير الخارجى ما هو إلا شكل تنفيذى للداخلى وهذا التعبير فعل يستفز فيمن يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التى تؤكد "أن لكل فعل رد فعل مساوى له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه" بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول مرة أخرى الى فعل ".

وهناك خلط بين مفهوم الدراما والتراجيديا فهناك الكثير ممن يعتقدوا أن الدراما تعنى التراجيديا فى حين أن الدراما كما طرحنا سابقا تختلف عن التراجيديا إذ أن التراجيديا أو المسرحية المأساوية " عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة

المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم (البطل) يصارع مصارعة ايجابية ضد قوى الاهية أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزينا شجيا ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة جدا من الترويح الملهوي وفى كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل فى موت البطل أو هزيمته الساحقة ".

كما أن الدراما اشمل من ارتباطها بالمسرح فحسب إذ أن بدايتها التاريخية كانت مع المسرح ولكن يشير أرسطو فى كتابه فن الشعر إلى أن الدراما اشمل من ارتباطها بالمسرح فقط لذا توجد الآن أنواع متعددة من الدراما كالدراما التليفزيونية والإذاعية وغيرها من أنواع الدراما المرئية.

المأساة

عرفها أرسطو :

" محاكاة.... فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين ... تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم علي يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص و تثير عاطفتي الخوف والشفقة فتؤدي إلي التطهير من هذه الانفعالات وأقصد باللغة المزودة بألوان التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد واقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن وبعضها الآخر باستخدام النشيد ".

- المحاكاة Imitation:

" عند أفلاطون ـــــــــــ الطبيعة والحياة الإنسانية محاكاة للمثل الأعلى وعمل الشاعر هو محاكاة حرفية لهذا المثل وعلي ذلك يصبح عمله محاكاة للمحاكاة.

عند أرسطو ـــــــــــ الشاعر يحاكي الطبيعة محاكاة غير حرفية ،إذن هي ليست محاكاة للمحاكاة وإنما فيها الكثير من التغيير تحت تأثير مخيلة الشاعر لان الفن يحاكي الممكن والمحتمل محاكاته أقرب ما تكون إلي الكمال أي للمثال الأصلي، أي صورة منسوخة للطبيعة.

إذن المحاكاة عند أرسطو لا تعني تصوير الواقع أو نقل الطبيعة نقلا حرفيا ، وإنما تعني تمثيل أو محاكاة الحياة أو الحدث االذي يمكن أن يحدث، أي أن الفن هو إعادة إبداع اي انه إكمال ما لم تكمله الطبيعة وإضافة لإحساس المؤلف ونظرته الفكرية وتصوره الشخصي.

تتم المحاكاة من خلال ثلاث طرق:

- أن يمثل الأشياء كما هي.
- أن يصور الأشخاص كما يراهم الناس أو كما يبدون.
- أن يصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه اي يرتفع ويسمو بالواقع.

- الفعل: صفة إنسانية لذا يستطيع الإنسان التحكم في إراداته الإنسانية اي في فعله ولما كان الفعل من سلوكيات البشر فانه بالضرورة يتم عن طريق التمثيل اي

الفعل المرئي.إذن الفعل حدث والحدث الدرامي هو الحركة الداخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث سواء بعينه أو بأذنيه.

– نبيل جّاد: والنبل في قصد أرسطو انه فعل محسوب ومهم ومؤثر وله أبعاد بطولية اي أن المأساة تتناول موضوعات جادة وعلي قدر عظيم من الأهمية والخطر وتعالج مشكلة السلوك الإنساني بين الفرد والجماعة في صراعه مع من حوله من كائنات ويتسم الصراع فيها بين القوتين بالشراسة وهي تناقش قدر الإنسان والخير والشر فيه، وعلاقته بالقوي الغيبية ونتائج سلوكه سلبا و إيجابا وكشف القيم وتعميقها.

– تام: الحدث التام هو ذلك الحدث الكامل الذي يحتوي علي فكرة كاملة تتم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من أثار .

ويرى أرسطو أن يكون لهذا الحدث :

– بداية (وهي الشئ الذي لا يسبقه شئ أخر ولكن يتبعه شئ آخر) تمهيد للأحداث طبقا لقانون الضرورة والاحتمال

– وسط (وهو الشئ المسبوق بشئ ويتبعه شئ أخر) ويتم فيه عرض لهذه الأحداث وتفاصيل دقائقها.

– نهاية (وهي الشئ المسبوق بشئ ولكن لا يتبعه شئ أخر) وهي تعني ذروة الأحداث وحلها.

– لها طول معلوم: اي تكون المأساة ذات طول أو حجم يتناسب مع قدر وحجم الفعل الذي تحاكيه دون تركيز علي تفصيلات لا تخدم الفكرة، وحتي لا يمل الجمهور.

– بلغة منمقة بكل أنواع المحسنات: اي تشتمل اللغة علي الإيقاع واللحن والأناشيد.

– وحدة الحدث: أهم الوحدات الثلاثة ، فالحدث الدرامي هو بدء المسرحية عند تفجر الصراع، ويلاحظ أن الحدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية لان منطق الحياة يحكمه أما الحدث في العمل الفني لا يتحمل إلا نهاية واحدة لان المنطق الفني هو الذي يحكمه كذلك وجود عنصر السببية.

أشار أرسطو إلي نوعين من الحدث :

– بسيط : وهو الذي يمكن حدوثه متصلا و واحدا ويقع فيه التغيير دون أن يكون هناك إنقلاب أو تحول

– مركب : وهو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لإنقلاب أو تعرف أو بهما معا.

– وحدة الزمان: قال بها أرسطو في الفصل الخامس من كتابه فن الشعر عندما حدد زمن التراجيديا بدورة شمسية واحدة لا تتجاوز ذلك إلا بقليل.

– وحدة المكان: لم يقل بها أرسطو ولم ترد في سياق كتابه ولكن استخلصها شراحه من أن معظم عروض الإغريق المسرحية تقع أحداثها في مكان واحد، أو في أماكن مختلفة من مكان واحد.

– إثارة الرحمة والخوف: من الضروري أن يكون البطل فاضلاً ذا شهرة كبيرة ومن ذوي المكانة العليا ولكنه كبشر لا يخلو تكوينه من نقطة ضعف أو نقيصة أو ثغرة في بناء شخصيته هذه النقيصة تعرف بالهوبريس Hubrisمما يؤدي إلي وقوعه في الخطأ التراجيدي Harmartia الهارمارتيا ومما يلقاه البطل من مصيره المحتوم يحدث التطهير ".الذى يؤدى الى اثارة عاطفتى الخوف والشفقة (Catharsis

انواع الدراما

الدراما الاجتماعية :Social Drama

المسرحية التي يتعرض موضوعها للإنسان ، وهو في ظروفه الاجتماعية ، أو مشكلاته الاجتماعية ، أو حياته الاجتماعية . ومن ثم ، يمكن القول : ملهماة اجتماعية نوع من الكتابة المسرحية يحاول أن يثبت أو الطبيعة البشرية خيرة بالفطرة . ويساق ذلك الإثبات عن طريق مؤلف مسرحي اجتماعي ...إلخ وقد يعنى المصطلح الدراما البرجوازية معالجة العواطف الإنسانية في صورة متفائلة .

الدراما التاريخية : Historical Drama

القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ ويمكننا أن نقول : مأساة تاريخية . أو ملهاة تاريخية – مثلاُ إذا كان الموضوع المعالجة مستمداً من أحداث الماضي .

أما عن مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية التي يعالجها . فقد مال بعض النقاد إلى القول بوجوب التزامه بالخطوط العامة الأساسية . دون التقيد بالتفاصيل الجزئية بينما مال البعض الآخر إلى التصريح الحر للكاتب . بأن يعمل خياله في المادة التاريخية . مثلما يعمله في وقائع الحياة .

الدراما الجادة : Serious Drama

المسرحية التي تعالج مشكلة إنسانية في نغمة جدية وطابع فكري وليست في العادة لمجرد الترفيه العارض وتزجيه الفراغ وإنما لغرض تعليمي . (انظر : الدراما

الدراما الدينية :Religious Drama

المسرحيات التي تعالج موضوعات دينية من وجهة نظر عقائدية خالصة

الدراما الرومنسية :Romantic Drama

المسرحية التي تعالج قصة حب على أساس من المثالية المشاكلة للواقع ، أو غير المحتملة الوقوع . وعادةً ما يستسلم أسلوب ومضمون الدراما الرومانسية إلى خيال الواهم ، والعاطفة المسرفة ، والغموض ، والمغامرة ، ومظاهر الطبيعة ، والمخاطرة .... إلخ . كما أن الدراما الرومانسية متمردة على المصطلح التقليدي في بناء الشكل الدرامي .

والملهاة أو المأساة الرومانسية تتركب من العناصر السابقة ، أو بعضها ، أو غيرها ، بالإضافة إلى عناصر الطابع الخاص لكل منهما كجنس درامي .

الدراما الشعبية : Popular Drama

يدل ذلك على :

-الدراما التي تمتد جذورها في محاكيات الناس الدينية

- الدراما ذات القيمة الأدبية الهابطة ، ومن ثم لا تدخل في التاريخ الدرامي النقدي

- الدراما التي تجذب الطبقات الشعبية ، بغض النظر عن مستوى قيمتها الأدبية

الدراما الشعرية : Poetic Drama

* النص المسرحي الذي يكتب شعراً ، كي يؤدى على خشبة المسرح ، أمام مشاهدين . وفي بعض الأحيان ، يستخدم مصطلح " الشعر المسرحي " أو " الدرامي " ، ليدل ذلك على النص المنظوم الذي يصلح _ قبل كل شيء _ للقراءة ، أكثر مما يصلح للإخراج والفرجة . ومع هذا ، فأن كثيراً من الباحثين لا يفرقون بين " الدراما الشعرية " و " الشعر الدرامي " و " المسرح الشعري " . ومن بين كتاب الدراما الشعرية في الغرب والشرق العربي : إسخيلوس _ سوفكليس _ يوربيديس _ أريستافونيس _ بلوتس _ سينيكا _ شكسبير _ مارلو _ بن جونسون _ كورني _ راسين _ موليير _ ييتس _ إليوت _ فراي _ أحمد شوقي _ عزيز أباظة _ عبد الرحمن الشرقاوي ....إلخ .

*ولأن بعض النصوص المسرحية التي تكتب في النثر، قد تتميز بروح الشعر، وتولد نفس تأثيره الوجداني ، بما فيه من صور وأخيلة ، فقد مال كثير من النقاد

إلى إدخال تلك النصوص(النثرية) في نطاق المسرح الشعري ، ومن ذلك بعض أعمال : شو ، سينج ، توفيق الحكيم ، علي أحمد باكثير ....إلخ

الدراما النفسية : Psychological Drama

المسرحية التي تعالج مشكلات عقلية ، أو موضوعات تتعلق بعلم النفس وكشوفه .

دراما ملهوية:Comedy Drama

قطعة مسرحية أعمق فكراً من الملهاة في صيغتها المعتادة ، ولكن نهايتها تظل سعيدة

الدراما القومية :National Drama

مجموعة المسرحيات التي تؤلف في قطر معين من الأقطار، وتصطبغ بروح قطاعاته وتاريخياته القومية

الفصل الثانى

عناصر بناء النص المسرجى

مقدمة

جماليات التصميم في المسرحية

سينوغرافيا النص

الشخصية

التأليف المسرحى وسمات المؤلف المسرحى

أ- الفكرة الرئيسية (الثيمة).

ب- الشخصية.

ت- الحبكة.

ث- الحوار.

ج- الصراع.

ح- الإيقاع.

عناصر بناء النص المسرجى

مقدمة

النقد الحديث هو النقد البلاغي الذي يعتبر النص رسالة على الناقد فك شفرتها من حيث المعنى المقصود للكاتب، ومدى تحقيق التأثيرات المقصودة ، أما السيميائية في النقد المسرحي وكلمة السيميائية Semiotics لغويا تعني علامة ، وهي علم الدوال والدلالات. كما تحتوي على ما سبق عليها من مناهج ،وإضافة الجديد عليها .وتعطي السيميائية أهمية كبرى للمتلقي، وهي ذو طابع تطبيقي.ويقوم المنهج السيميائي على تحليل النّص وتحليل الشخصيات، وبما أن السيميائية تعتمد على النقد التطبيقي،فيجب على الناقد دراسة وتناول جميع عناصر البناء المسرحي على غرار الحبكة والصراع و الشخصيات، و أيضا الفضاء المسرحي والزمان .

جماليات التصميم في المسرحية :

تتكون البنية المسرحية من نقطة الانطلاق *البداية *، الحركة الصاعدة ،الذروة ، العقدة ، الحبكة، الحركة الهابطة ،حل العقدة، النهاية ، الفعل المسرحي ، الصراع ، الانفعال و الحركة المسرحية . وقد تختلف هندسة النص المسرحي من نص إلى آخر ؛ فقد تتعدد الذروة لزيادة التشويق ، في حين أن الحبكة المسرحية ترتبط بوجود صراع ، أو عائق ، أو مجموعة عوائق ، وهي تتعلق بمسار الحدث وعلاقة الشخصيات ببعضها البعض ضمن الحدث، فضلا عن سيمياء الأزياء ، والملابس ، وسيمياء الإكسسوارات ، والمعدات، الوحدات الإكسسوارية للشخصية،

وهي تدل على مظاهر الشخصية من حيث المزاج ، طبيعة الشخصية، مكانتها الاجتماعية، سيمياء الصوت ، كما أن الصوت يحمل علامات مستترة ، وظاهر الصوت يحمل شفرات صوتية ، ولغوية .

سينوغرافيا النص:

النص هو الذي يحدد الفضاء المسرحي.وفي رأيي ، من هنا يسبق عمل السينوغرافي عمل المخرج . والفضاء المسرحي هو مكان جغرافي ، ومكان رمزي ، ودلالي .حيث أن المسرح في حقيقته فضاء فارغ، وما أن نضع فيه شيئاً في حالة استعمال مسرحي حتى يصير هذا الفضاء ممتلئاً ، إذ لا يمكن أن نتخيل مسرحية دون فعل ، أو حركة، والكاتب المسرحي يعبر عن طريق الفعل البارز بقوة في النص المسرحي .كما أن الخطاب في النص المسرحي يكون فيه الكلام مرتبط بفعل الكلام ، و الفعل هو العنصر المحوري في العملية المسرحية .

الشخصية :

نحكم على الشخصية مما تحققه ، أو تقوم به من فعل . ويجب أن يكون الفعل بارزاً بقوة في النص المسرحي .والشخصيات هي التي تقوم بالفعل المسرحي، حيث أن المسرحية هي تمثيل لفعل مسرحي وليس لحكي . والفعل المسرحي يشمل كافة التحولات التي تطرأ على العناصر المسرحية ، مثل الشخصيات ، والزمان ، والمكان .والفعل المسرحي هو الذي يسمح بالمرور من الحالة الافتتاحية إلى الحالة النهائية . وعلامات تحديد الشخصية تتمثل في العلامات السينوغرافية،

وهي مرئية كالقوام والأزياء ...إضافة إلى العلامات الصوتية أي ما وراء أقوال الشخصيات كالموسيقى،و الصوت .

وهناك أعمال كثيرة ارتبطت بتحليل العرض المسرحي والعمليات الإدراكية عند المتلقي، وتوضح هذه الأعمال ممارسة التلقي، كما أنها تقدم صيغًا تحليلية مرنة وحساسة ثقافيا، وبمراجعة هذه الكتابات يبدو أن هناك عدة جدول أعمال متباينة، فمنظرون مثل »أوبرسفيلد« و»ماركو دي مارينيس« و»ماريا فيشر ليشت« و»هاليبو« وآخرين، لم يحاولوا أن يتبعوا طريقة »كوزان« المسطحة لتوضيح مكونات العرض المسرحي من أنساق العلامات، إذ اهتمت »فيشر ليشت« بصيغة معالجة المتلقي (أو ربما المتلقي المثالي)، ورأي »بافيس« أن التلقي جزء من عملية التوصيل وله هدف تربوي: يجعل الطلاب يشاهدون بشكل أكثر منهجية وتحليلية، أما »آن أوبرسفيلد« في كتابها »تناول المسرح« فلم تتعامل مباشرة مع قراءة المتلقي للعرض، بل تعاملت مع العوامل التي تحكم هذه القراءة يعني الطريقة التي يشير بها العرض المسرحي في السياق الاجتماعي، واختيار المواقع وأفق التلقي وفهمه لخطاب العرض، وأهداف فنان المسرح، والاستيطان المقدم في الاستبيان المتضمن في كتابها قد تم تصميمه لكي يقدم جمهورا مسرحيا واعيًا نقدياً، وحساسًا للمشروع الاجتماعي للمسرح الذي يشاهده.

ويحتاج مجال تحليل العرض المسرحي مجموعة كبيرة من الأمور، لعل أهمها السياق الاجتماعي للعرض، وقصد الممارسين وأفق توقع المتلقين وطبيعة العرض وأهداف التحليل، فالاستبيانات والشبكات والصيغ التي اقترحها السيميوطيقيون كانت محل نقد لأنها فرضت علي عملية صناعة المعني عند المتلقي رؤية

اختزالية، ومع ذلك يمكننا أن نري هذه المحاولات تسعي لإضفاء جانب من الوضوح علي الأساليب التي يبني بها المتلقي مساره خلال المجموعة المركبة من الدلالات التي تصل إليه حتي في أبسط العروض المسرحية، وعند القيام بتحليل العرض المسرحي تتركز قيمة هذه الصيغ المبنية في أنها، أولا تتوظف للمساعدة علي التركيز أثناء العرض، وتستدعي ما وراءها، وتشجع التأمل المنهجي لأنساق العلامة عموما. وتظهر قيمة هذه الصيغ منهجيا في أن هذه البنية المفروضة بواسطة صيغة أو مجموعة من الأسئلة تساعد المحلل والقارئ علي التحليل من خلال توضيح الخطوات التي أجريت للوصول إلي النتائج، علاوة علي أنها توضح لنا أن المعني لا يقيم بشكل سحري في العرض، بل هو نتيجة لتفاعل المحلل معه.

وهناك ميزة أخري في استخدام الصيغ المبنية في تحليل العرض المسرحي وهي »التذوق«. إذ إن الدخول في مناقشة مع مجموعة شاهدت نفس العرض يوضح لنا فروقاً ذات مغزي في الرؤية والحكم علي العمل والاستجابة له، وهذا هو الحال دائما مع المشاهدين المتمرسين (مثل النقاد والمتخصصين والأكاديميين) حيث يمكننا أن نتوقع درجة إجماع أكبر.

(أ) العلاقة بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين

- الحجم والمسافة والموضع النسبي.

- نوع خشبة المسرح (علبة إيطالية – أرينا – تقتحم القاعة)

- الاستخدام (إن وجد) بواسطة الممثلين في مكان الفرجة.

(ب) الديكور / الأشياء

وصف تفصيلي لمحتويات التصميم وعناصره.

الأهمية الخاصة للدخول والخروج من خشبة المسرح.

التغيرات التي تحدث ومتي تحدث.

– الملامح المشتركة في التغيرات.

– التغيرات الرئيسية والغرض المستخدم فيها، وما هي الأنساق المتضمنة.

– الأشياء (من خلال عمل قائمة) واقعية/ ذات طراز/ قابلة للنقل / مرتبطة بشخصية / مواقف / صلات إشارية.

(ج) الممثلون – الملامح البدنية والمادية للعرض – الملابس – الشعر – المكياج – الأقنعة – الخاصية الصوتية.

وما هي المتغيرات التي تحدث أثناء العرض، ومتي تحدث؟

وما هي الصلات / التناقضات بين الشخصيات التي خلقت تلك المتغيرات.

(د) استفادة الممثلين من الفراغ داخل المشهد

< العلاقة بين داخل وخارج خشبة المسرح

– عدد الأماكن خارج خشبة المسرح.

– وظيفة الأبواب والنوافذ.

– وهل يتم تقييم الأماكن خارج المسرح بشكل إيجابي أم سلبي.

< الحدث البدني / الإعاقة

– عدد المؤدين الذين يستخدمون فراغ المشهد.

– الإيماءات والحركات ذات المعني.

– التجاور ذو المغزي بين الممثلين، وبين الممثلين والأشياء، وبين الممثلين والعناصر.

الموسيقي والمؤثرات الصوتية

– ما هي الموسيقي المستخدمة، ومتي تقدم؟

– ما هي الأصوات المستخدمة، ومتي تقدم؟

لابد من ملاحظة أن الخطوات الثلاث التالية في التحليل تحدث في الأيام التالية لتجربة العرض وهي تتعلق برد الفعل المكثف علي المعاني التي خلقتها المدلولات المادية التي أشرنا إليها.

II المحتوي السردي / تقطيع العرض

تختص المرحلة الثانية بكل من المحتوي السردي والطريقة التي تم بها تقطيع العرض المسرحي، وأري أنه لابد من تدوين هذه الملاحظات قبل المضي بعيداً في تأمل المستويات الإيحائي لعلامات أو نماذج العرض. وهذه الملاحظات هي:

– ما هي القصة المقدمة، أو ما هو تتابع الأحداث.

– كم عدد الفصول، وكيف يشار إليها.

– وهل هناك أنواع أدائية مختلفة للفصول (وهل يتم تجسيد البعض، وسرد البعض، وسرد البعض الآخر؟)

– وكيف يتم تقطيع حدث خشبة المسرح.

عدد الأجزاء وطبيعتها وترتيبها ومضمونها.

– وهل يشار إلي التقطيع بشكل واضح، وما هي الوسائل المستخدمة (تغيير الحضور الفعلي، تغيير الإضاءة وستارة المسرح والديكور)

ولعل الأشياء المهمة التي لابد أن تظهر هنا هي العلاقة بين تقطيع العرض والسرد، والطريقة التي يبني بها العرض السرد، والتضمينات المستنتجة من البناء.

تحديد علاقة الممثل مع النص، الشخصية، الديكور، الاضاءة، الازياء والمكياج

علامة تعجب او استفهام او نقطة اي علامة التوقف الطويلة، هذه اضافة كونها علامات تجسد معنى كل حوار، فهي ايضا تساعد الممثل على ابراز معنى الجملة وعلى عملية التنفس في الشهيق والزفير.

تحديد علاقة الممثل مع الشخصية

هذه العلاقة من الضروري مراعاتها من قبل اي ممثل، فكيف يمكننا معرفة الممثلين الجيدين والممثلين المتمثلين اي ليسوا حرفيين؟ كيف نستطيع المقارنة مابين الممثل الاكاديمي والممثل الفطري؟ وهل يجب على الممثل ان يكون اكاديميا ام ان هذا ليس بذا اهمية ان كانت موهبته هي موهبة فطرية؟

الجواب على مثل هذه التسائلات يستطيع المثقف من الممثلين ان يجد اجوبة على هذا ومن خلال حرفيته التي يبدع من خلالها، ويتالق في جمالية التعبير عن معالم الشخصية التي يسخرها، بخلاف الممثل الذي يعتمد على موهبته الفطرية سيما وان كان تعامله مع مخرجا اميا يتعامل مع الممثلين من خلال اميته.

فعليه فحينما يرسم المؤلف اية شخصية من شخوص نصوصه يحاول تحديد هويتها وطرازها وتاريخها وثقافتها ونفسيتها وعلاقاتها الاجتماعية، ولهذا فان نجاح اي نص لا يعتمد على جودة النص فقط بقدر ما يكون للممثل دورا بارزا واساسيا يلعب دورا مهما في نجاح عرضه المسرحي، وفي معظم الاحيان يعمل الممثل على تطوير بعض الشخصيات ومستجدات حواراتها، وهذا يتم بالاتفاق مع المؤلف واعلام المخرج بهذا التطوير، فلو تسائلنا عن مصدر هذا التالق للممثل وعن ثقافته في كيفية

إشكالية القراءة

المسرح نص وعرض، وهو أيضا علاقة اجتماعية، فهو لا يكتمل إلا بحضور المشاهدين، إنه، كأي نوع أدبي آخر، يسعى إلى تبليغ رسالة إلى المتلقي، تعرض وجهة نظر، أو نتيجة تأمل للواقع.

ومنذ الربع الثاني من القرن ٢٠ بدأت عملية تأليف نصوص مسرحية ذات بناء درامي متقن قابلة للقراءة والعرض معا، اهتداء بالنموذج الغربي ومزاوجة بين التأليف الدرامي والمضامين الواقعية والتراثية لربط ما هو عربي بما هو عالمي، فجمع كتاب المسرح بين التأليف النثري والشعري، وتنوعت المضامين بين السياسي والاجتماعي لمعالجة المشاكل الناجمة عن تطور المجتمع العربي. ومن مسرحيي هذه الفترة (ألفريد فرج، محمود تيمور، جورج أبيض، مراد السباعي، يوسف وهبي، عبد الوهاب أبو السعود، ونجيب حداد وأمين الريحاني..).

ويعتبر توفيق الحكيم أبرز رواد هذه المرحلة، إذ جمع إنتاجه بين المسرح الذهني والاجتماعي والسياسي واللامعقول. ولد سنة ١٨٩٨ في الإسكندرية، حصل على الإجازة في الحقوق، ثم سافر إلى فرنسا لاستكمال دراسته القانونية، إلا أنه وُلع بالفن والأدب. وبعد رجوعه إلى وطنه تقلب في عدة مناصب سرعان ما استقال منها ليتفرغ للكتابة في الأدب والصحافة حتى توفي سنة ١٩٨٧. وقد ترك مسرحيات منها:

- سليمان الحكيم
- أهل الكهف

- الملك أوديب ألف ليلة وليلتان...
- وروايات منها: عصفور من الشرق عودة الروح، وقصص منها: عدالة وفن. والنص قيد الدرس مأخوذ من مسرحيتة (الكنز). فما موضوع المسرحية ؟ وما الوسائل المعتمدة لتشخيصه ؟ وما رهانه ومقصديته من ذلك ؟

فرضية القراءة

العنوان خبر لمبتدأ محذوف. والتعريف يفيد هنا التعيين. وكأن الكاتب يقول (هذا هو الكنز الحقيقي). ويوحي الكنز بمعنيين : أحدهما مادي يتعلق بالمجوهرات والأحجار الكريمة..، والثاني معنوي يرتبط بالقيم الروحية والجمالية التي قد تتوفر في بعض النفوس الطيبة الجميلة. وملفوظ الأم في نهاية المشهد يرتبط بالدلالة المعنوية لمفهوم الكنز.

انطلاقا من ملاحظة المشيرات الدالة السابقة نفترض أن موضوع النص هو الصراع بين القيم الروحية الجمالية والقيم المادية في العلاقة بين الناس. فإلى أي حد استحوذت هذه المسرحية على الرغبة الكامنة داخل نفوسنا حتى تسمع وترى ما يسرها أو يكشف عن أخطائها ؟ وما هي خصوصيات هذه المسرحية على مستوى الموضوع والبناء والأسلوب ؟

الفهـم

يطرح النص قضية اجتماعية تتمثل في بناء العلاقات بين الناس وخاصة العلاقات الزوجية على المصالح المادية على حساب القيم الروحية النبيلة والجمالية الراقية..

فإذا كان الكنز بالنسبة للأب والأم والخطيب ينحصر في المال، فإنه بالنسبة ل" مراد " و " درية " يتعلق بالإيمان بقيمة الفرد الإنسانية والروحية.

وقد عرض الكاتب هذه القضية من خلال مشهد يقوم على أربعة مفاصل هي :

حوار الأب والأم والخطيب حول ثروته ورغبته في خطبة " درية ".

ممانعة هذه الأخيرة وذهاب الأم في طلب درية واختلاق عذر لتبرير عدم رغبتها في الخطيب الثري.

دخول مراد إلى البيت تحت ذريعة إخراج كنز منه شريطة بقاء درية معه لأن الكنز سينفتح على عينيها بعد خروج الخطيب قلقا.

حوار مراد ودرية حول حقيقة مجيئه وإخبارها بمشاعره تجاهها، والكشف عن المعنى الحقيقي للكنز.

التحليـل

جرد القوى الفاعلة

الأب : متوسط الحال طماع، يرغب في المال ولو بجواز ابنته معاكسة رغبتها، إنه رجل ساذج، أمي، جاهل ...

الأم : تشارك الأب في التهافت على المال، ولكنها ستلعب دورا في إقناع الأب بالإذعان لرغبة ابنتها في مراد.

درية : تتميز بروح سامية تبحث عن شريك حقيقي يشاركها تلك المعاني، لذا رفضت الارتباط بالخطيب الغني وقررت التعلق بمُراد المؤمن بما تؤمن به، يمكن اعتبارها الموضوع المرغوب فيه، فهي معادل رمزي للكنز.

الخادم : لعب دور الوسيط بالإخبار بمجيء مراد.

الخطيب : رجل ثري لا يؤمن إلا بالقيم المادية في الحياة. رمز الخداع والقيم المادية في الحياة.

مراد : لعب دور الساحر كذريعة للظفر بدرية التي رأى فيها مجسدة للمعاني الإنسانية السامية فقرر الارتباط بها ولو بالحيلة التي أعطت أُكلها. وهو رمز للإنسان المثقف النبيل الذي يقدر القيم الروحية السامية في الحياة. نجح في إقناع أفراد الأسرة بوجهة نظره.

نلاحظ مطابقة الصفات النفسية للوضع الاجتماعي والقيم التي تؤمن بها كل شخصية، وهذا يبين مساهمة كل منهما، من خلال سماته تلك، في تحقيق البرنامج السردي لكل عامل.

البنية العاملية

جسدت درية دور العامل الموضوع الذي تجاذبته باقي العوامل الأخرى، ويمكن بيان علاقتها بباقي العوامل كالتالي :

العامل الأب : البنت وسيلة لتحقيق موضوع الاغتناء والارتقاء الاجتماعي.

العامل الأم : البنت بالنسبة لها أيضا وسيلة للاغتناء والارتقاء الاجتماعي.

العامل الخطيب : درية بالنسبة له موضوع لإشباع رغباته المادية.

العامـل مراد : درية بالنسبة له موضوع لتحقيق إنسانيته في أبعادها الروحية، لذا اختلق وسيلة السحر للظفر بموضوعه.

تميزت البنية العاملية في هذا النص بالتنامي والتطور، ويمكن توضيح ذلك من خلال المراحل التالية :

بنية تباين الرغبات (التعارض) : وتتجلى في بداية المشهد، حيث تتعارض رغبة درية مع رغبة الخطيب.

بنية الصراع (العقدة) : حين بدأ الخلاف بين الأب والخطيب، والساحر من جهة ثانية حول استخراج الكنز.

تفسخ البنية (الحل) : محاورة مراد لدرية وكشفه لها عن حقيقة مجيئه وتغيير معنى الكنز في فهم الأب والأم.

القيم والأنساق الفكرية

القوى الفاعلة أبعادها الرمزية موقفها من الحياة قيمها بين المادي والمعنوي

الأب الجشع، رجل مادي.. مادي يؤمن بالقيم المادية في الحياة مادية

الخطيب انتهازي الحياة لهو ومتعةمادية

دريةإنسانية تؤمن بسيادة القيم الروحية

إن تباين الرغبات وتصاعد الصراع يعود إلى تباين القيم والأنساق الفكرية التي تمثلها القوى الفاعلة. وفي نهاية المطاف تنتصر القيم الروحية والأخلاقية على القيم المادية. وهذا الصراع يمثل، نسقا اجتماعيا يضم هذه المتناقضات.

القيم الأكثر قوة وفاعلية وتعبيرا عن صوت المؤلف هي : القيم المعنوية التي تعترف بدور الإيمان بالعلاقة الروحية الرابطة بين الناس، وربما بعود اتخاذ المؤلف لهذا الموقف بسبب ما يتميز به المجتمع من انحلال خلقي وإيثار الناس للقيم المادية على حساب القيم الروحية.

وتُعتبر الحيلة عملا مشروعا لتبرير هدف إنساني يزيل عائقا خلقيا قد يؤدي إلى تفسخ العلاقات الإنسانية، وإحلال محلة انبناء هذه العلاقة على أسس نبيلة وقيم روحية سامية.

الصراع الدرامي

من مظاهر الصراع بين مختلف القوى الفاعلة الصراع النفسي (كتمان المشاعر الطيبة بين مراد ودرية، والتي من أجلها تم نسج الحيلة للظفر بالموضوع) والاجتماعي (التحايل للحصول على الثروة والاغتناء) والفكري (منظومة القيم المتباينة بين أفراد المجتمع الواحد). والنتيجة هي انتصار القيم الإنسانية السامية كسبيل وحيد لخلق التوازن في العلاقات الاجتماعية.

الحــوار

ينقل الكاتب أقوال الشخصيات بشكل موضوعي (أو على الأقل يوهمنا بذلك)، فقد أفسح المجال لصوت الشخصية مباشرة لتعبرعن دواخلها ومواقفها ووضعياتها من

خلال أحداث ملفوظة، إننا أمام خطاب معروض، يظهر الخيالي فيه في صورة الواقعي.

وما يلفت النظر أن الكاتب ينقل كلام الشخصيات كما هو دون إضفاء تلوينات دلالية أو شحنات انفعالية عليه، ويتبع سبلا استدلالية متنوعة (تقديم الحجج والبراهين والأمثلة والفرضيات وأساليب الامتناع وصيغ التوكيد وشروط الصدق ...)، ليصل إلى نتيجة مفادها تطابق وجهتي نظر درية ومراد.

نظرا لخاصية الصراع المميزة للحوار جاءت سمات وملفوظات الشخصيتين متباينة ؛ واتسم حوار القوى الفاعلة بسمات متنوعة، نبينها كالتالي :

الحوار الجدي : " ماذا جرى لها ؟ ذهبت تُحضر منديلها ولم تعد ؟ ".

الحوار الساخر : الخطيب : " إذا كانت حضرتك تستطيع أن ترى المال المخبوء في الحيطان؛ فهل تستطيع أن ترى المال المخبوء في جيبي؟" – مراد : " عيني لا ترى نقودا ولكنها ترى كنوزا." – الخطيب : " ابدأ بفحصي يا حضرة الأخصائي.. من يدري ... ربما بقدرة قادر ينفتح علي الكنز ؟ ".

الحوار الهزلي : الخطيب : " من ذا يرفض الفُرجة على " شمهروش " بالمجان ؟ ".

الحوار المتسلط : الأب : " حضرته يذهب إلى داهية لا تُرجعه..".

الحوار الماكر المتحايل : " مشاغل البيت ...مسكينة ... إنها نشيطة أكثر من اللازم ... لا تريد أن تترك للخدم أبسط الأمور.. ".

وردت بعض العبارات العامية في بعض الحوارات، مثل " أبا العز بكْ "، " زفتْ "

البرهنة والحجاج

إذا كان النص المسرحي يعتمد على الحوار لتبليغ رسالته وتجسيد جماليته، فإن سمة البرهنة والحجاج تعتبر بارزة في الكتابة المسرحية، باعتبارها ترمي إلى إثارة الانفعال المشترك لدى المتلقي، ثم إنها تسعى إلى تحقيق نوع من التواصل بين الكاتب والمخرج والممثل والقارئ والمتفرج ؛ وقد دافعت كل قوة فاعلة عن موقفها بالحجة والبرهان :

حجة الخطيب على صحة وجهة نظره: " وهذا طبعا ليس بكثير على صاحب ثروة تُقدر الآن، كما تعلمون، بستين ألف جُنيه؟".

حجة مراد على صحة وجهة نظره : " هذه الروح المضيئة ... ".

حجة درية على صحة وجهة نظرها : " أبي يجب أولا أن نتفق على معنى الكنز" ماذا تقصد بالكنز ؟.

ويبدو أن حجج مراد ودرية هي الأكثر إقناعا بموقفهما ؛ لأنها أنهت القصة بتغيير موقف الأب والأم معا. وإذا كان حجم الحوارات متفاوتا طولا وقصرا في النص، فإن ذلك يُعزى إلى تباين وضعية كل من الشخصيات وموقفه من الآخر. أما الأسلوب الحواري فتلعب فيه الجمل الاستخبارية دورا حاسما في تبئير مختلف القضايا المستهدفة.

وتتميز لغة الحجاج بأفعال كلامية متنوعة لتحقيق هدف معين :

الاستفهام للاستئذان والتقزيم: درية : "... أتسمح لي أن أناديك باسمك المجرد ؟ ".

النهي للردع : درية : " لا تجعل للمال كل هذه القيمة ".

الخبر للسخرية : درية : " لن أعتقد ذلك ... الدجال رجل صاحب براعة ولكنه ليس صاحب إيمان.. ".

ولعل الهدف من توظيف أفعال الكلام هو تنويع المقامات لتصعيد الفعل الدرامي، فمعظم الجمل إستفهامية، تسعى إلى تبئير مختلف القضايا المستهدفة. وهناك حفاظ على الصيغ التعبيرية الانفعالية (كالريبة، والسخرية، والتساؤل، والتعجب) الواردة في الخطاب المنقول للإيهام بحقيقته المفترضة، وبضوابط التبادل اللفظي الذي يجري في الكلام. وقد يكون من بين دلالاته أنه يعطي لوجود المتكلم والشخصية في النص كينونة تخييلية توحي بالامتلاء والاستمرار.

الأسلوب / التركيب

يوحي توزيع السطور على الصفحات من خلال العارضة التي تميز استهلال الكلام بأن الجمل في النص مستقلة بذاتها عما يسبقها ؛ فإذا فحصنا تركيب هذه الجمل الحوارية، وجدناها تتضمن ضمائر، وأدوات، وكلمات متكررة، وروابط تصلها بالجمل المحيطة بها، مما يضفي على النص خاصية والاتساق والانسجام.

تفاعل الزمن والمكان

لا شك أن دلالة الأمكنة لا تتحقق إلا بعلاقتها بعنصر الزمن، وقد جرت الأحداث في لحظة زمنية محددة هي زمن الخطبة، وتتطور الأحداث تصاعديا حتى النهاية.

ويبدو أن التفاعل بين الزمان والمكان في هذه المسرحية قد ولد صورة متناقضة للقوى الفاعلة، فلكل واحدة منها مفهومها الخاص للكنز..

البيت فضاء يعكس صراع القيم والمصالح بين الناس؛ فهو مجال مغلق يُفترض أنه يضيق بتباين المواقف والمصالح وأحرى بصراعها، لذلك كان بؤرة لتذويب الخلاف بين وجهات النظر حول مفهوم الكنز. وقد تحقق ذلك بعد خروج الخطيب من البيت ...

الزمن الواقعي والزمن النفسي: الأول صيغ نحويا بصيغة المضارع الدال على تحقق الفعل في الزمن الحاضر للإيهام بواقعية ما يحدث، والثاني يعمق وعي القارئ بالأحوال الشعورية للشخوص، وأثر ذلك في القوى الفاعلة ودورها في تطور الأحداث نحو نهايتها، وتحقيق مغزاها..

الخُطاطة السردية

تنتظم أحداث المسرحية وفق خطاطة سردية محكمة، نوضحها من خلال الجدول التالي :

وضعية البداية (العرض)   الاستهلال بالمشهد والتعريف بمجال الديكور وبعض الشخصيات ووضعيتها، وتباين الرغبات.

العنصر المخل   رفض درية الارتباط بالخطيب ومجالسته.

وضعية الوسط (العقدة)   مجيء مراد متقمصا دور الساحر الذي يدعي أن في البيت كنزا..

عنصر الانفراج اختيار مراد لدرية لينفتح عليها الكنز والاختلاء بها للتعبير عن إعجابه بها، وخروج الخطيب من البيت.

وضعية النهاية (الحل) ارتباط درية بمراد على أساس من تطابق مفهوم الكنز لديهما.

البعد الوظيفي لوضعيتي البداية والنهاية، وأثرهما الجمالي في المتلقي يتجلى في كون الكاتب أقحمنا مباشرة في قلب الحدث، وأجبرنا على تتبع سيرورته ليقنعنا بقبول موقف من الارتباطات الاجتماعية بين الرجل والمرأة المبنية على الإكراه بدافع الجشع والطمع في المال على حساب القيم الإنسانية.. ومن الناحية الجمالية، فهو يحدد لنا، كمتلقين، أفق انتظار يسمح لنا بوضع فرضيات للقراءة من خلال وضعية البداية، (تحديد نوع النص واتجاهه الأدبي، وطبيعة كتابته (الإيهام بالواقع وخلق تشابه بين عالم النص وعالم الواقع) والتعرف على الوضعية الأولى للشخوص، مرورا بإدراك العنصر المخل والعقدة وعنصر الانفراج / النهاية التي تتعلق وظيفتها بالدفع بنا إلى تأويل الفعل المحتمل، وتعزيز الأفق أو خرقه.

الإرشادات المسرحية

يعتمد المسرح أنساقا لغوية موازية، وهذه الإرشادات سرد قصير يؤثث الكاتب به فضاء المسرحية، وله أهمية كبيرة وأثر بالغ على متلقي النص المسرحي يتجلى في ترجمة الانفعالات والروابط الوجدانية بين الممثل والجمهور، وإغناء الإرسالية وضمان استمرار التواصل وموضعة الحدث في ظرفية معينة، وتقديم معلومات عن

الشخوص والفضاء والزمان، ووصف وضعياتها وحركاتها ونبرات الصوت والكلام.. ومن هذه الإرشادات:

ما يدل منها على المخرج : " يشير إلى الفنجان الرابع "، " تنهض وتخرج من القاعة ".

ما يدل منها على الممثل : " الحوار بين الشخصيات ".

ما يدل منها على الديكور : " البيت "، " رجل بالباب ".

ما يدل منها على المتفرج : " ينهض على قدميه "، " باحترام " ومثل هذه العبارات تتعلق بالتحديد الدرامي للفعل ؛ لأن المسرحية تكتب أساسا لتؤدى على خشبة المسرح.

ما يدل منها على القارئ : " التقديم للنص بالإشارة إلى مشهد يمثل صاحب البيت.."، إضافة إلى شكل الكتابة، وتوزيع السواد على البياض.

وقد تتضمن إرشادات وتوجيهات عن الإنارة وطبيعة الديكور ومزاج الشخصية.. وهي أمور يمكن للمخرج أن يستأنس بها لإخراج النص من القوة إلى الفعل.

التركيب التقويم

ينتمي النص إلى مسرح المجتمع بعرضه القيم والأنساق الفكرية المتحكمة في سلوك الشخصيات ومواقفها المتأرجحة بين آلمادية المرتهنة إلى اللهو والمتعة والمصلحة، والروحية ذات النزوع الإنساني المثالي، ولعل المؤلف يعالج ما يسود المجتمع من تفش للقيم المادية على حساب القيم الروحية. ويتجلى أيضا في

الصراع الدرامي في بعده الاجتماعي والفكري، حيث يصور الكاتب واقع أسرة مصرية (التحايل للحصول على الثروة والاغتناء) ومنظومة القيم المتباينة بين أفراد المجتمع الواحد. وتُعتبر الحيلة عملا مشروعا لتبرير هدف إنساني يزيل عائقا خلقيا قد يؤدي إلى تفسخ العلاقات الإنسانية، ويحل محله أساس صحيحا. وقد وظف الكاتب الكنز في بعد رمزي جسدته " درية "، هو أن القيم الإنسانية السامية هي الكنز الذي يجب أن تتوق إليه النفوس.

تقوم المسرحية على مقومات فنية تتميز بها موضوعا وبناء وأسلوبا.. منها :الحوار، الصراع والتصعيد الدرامي.

ومكونات المسرحية (شخوص، زمان، مكان، ديكور..) تشخص لغويا لتشكل المادة الخام للعرض المسرحي، ومن ثم تحظى بوجود مزدوج يسبق العرض ويصاحبه.

يعبر النص، من خلال أدواته الفنية، عن قضايا يغذيها الصراع النفسي والاجتماعي والفكري بين نماذج أو قوى اجتماعية أو نفسية أو فكرية تحكمها علاقة التوافق والتضاد، ذلك أن ما يضفي الشرعية على الكتابة الدرامية هو تصاعد حدة الصراع بين النقائض(الوحدة)، وبذلك نتيقن من الفرضية والتي تتعلق بإيثار القيم الروحية والجمالية على القيم المادية في العلاقات بين الناس.

عناصر تأليف النص المسرحى

يتكون النص المسرحى من مجموعة من العناصر التى تتضافر معاً منتجة النص المسرحى إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين فى تشكيل النص المسرحى، وعند التعرض إلى النص المسرحى بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الأخر ولكن ما نقوم به من تقسيم النص

المسرحى إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحى ولكن عند التعامل معه لابد أن يُنظر له كعمل فنى متكامل.

وقبل أن نبدأ حديثنا عن النص المسرحى وعناصره علينا أولاً أن نتعرض إلى التأليف المسرحى وأهمية دوره فى إنتاج العمل المسرحى المتكامل ومنه نتعرف على المؤلف المسرحى وسماته ثم نصل بعد ذلك إلى العناصر التى يعتمد عليها النص المسرحى فى تكوينه.

التأليف المسرحى وسمات المؤلف المسرحى

" عند النظر إلى التأليف المسرحى كعنصر من عناصر العرض المسرحى نجد أن ذلك العنصر فى حقيقة الأمر مركب إذ يتكون من عناصر أخرى تلك العناصر تتراكب مع بعضها من أجل إنتاج عنصر التأليف المسرحى المتَّمثل فى إنتاج النص المسرحى وخروجه إلى حيز الوجود. كما أن ذلك العنصر يتصل فى بادئ الأمر بكاتبه الذى يجب أن يكون له صفات خاصة حتى يطلق عليه مؤلف مسرحى وليس مؤلف فى المطلق. فعند الحديث عن المؤلف المسرحى ودوره فى صياغة العملية الفنية المتمثلة فى العرض المسرحى نجد أنه لابد أن يتوافر فيه مجموعة من السمات حتى يكون لديه القدرة على كتابة نص مسرحى إذ أنه فى البداية لابد وأن يكون مُلم بحرفيات الكتابة المسرحية وإلى جانب ذلك قدرته على التعبير عن المضمون الذى يريد توصيله من خلال نصه المسرحى كما أنه لابد أن يوازن بين الشكل والمضمون للنص دون أن يطغى أحدهما على الأخر لكى يخرجا فى كلٍ متناغم.

ولكى يتمكن المؤلف المسرحى من أدواته عليه قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور بل وأن يعيش العديد من التجارب المسرحية حتى يتشبع بحياة المسرح وروحه وهذا يؤدى إلى إثقال خبراته الفنية وتكوين شخصيته التى لابد وأن يثقلها بالدراسات الأكاديمية فى مجال المسرح إلى جانب الموهبة الموجودة لديه وبهذا يكون قادراً على التعبير عن أفكاره بشكل مكتوب يتوافر فيه شروط النص المسرحى الجيد.

و من خلال اكتسابه الخبرات السابقة ستؤدى إلى اتساع مداركه وظهور العديد من الأفكار التى يحاول التعبير عنها وبهذا يستطيع التعبير عن رؤيته للقضية التى يتناولها سواء سياسية أو اقتصادية أو فكرية أو اجتماعية أو إنسانية من خلال توظيفه لعناصر العمل الفنى التى تحدد غاية العمل المسرحى وإلى جانب ذلك عليه أن يكون قادراً على تحديد نوعية التأثير المراد بثه فى الجمهور فالنص المسرحى عادة ما يكون اللبنة الأولى أو المؤشر الاولى الذى يحدد نوعية العرض المسرحى وشكله الذى سيتابعه الجمهور المستهدف من عمله لكى يستطيع تحقيق الهدف المرجو من العرض المسرحى .

والوصول إلى الهدف يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائى للعرض ،لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذى يجب أن يكون المؤلف على درجة كاملة من الوعى به.وتنبع أهمية عنصر التأليف المسرحى من خلال أنه لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحى عملها قبل عنصر التأليف فالانتهاء من كتابة النص بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من إخراج وتمثيل وديكور

وإضاءة.. وغيرها من العناصر التى تُبنى على ما يوجد فى النص المسرحى من معانى وأهداف مراد تحقيقها.

لذا فعنصر التأليف المسرحى هو أكثر العناصر استقراراً وثباتاً ذلك لأن أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم تختلف باختلاف العصور والبلاد بل وتوجهات القائمين عليها. وتتأثر أساليب التأليف المسرحى وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمون ومعالجة مادته. إلى جانب ذلك هناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها فى توصيل الخطاب الذى تحمله المسرحية لكى تثير الإنتباه وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب عقله. وإذا كانت وحدة الهدف مطلوبة فى كل نص مسرحى فإنها ليست الهدف الوحيد لأنها لابد أن تتبلور من خلال الأدوات الفنية والأساليب الدرامية والتى بدونها لا يصبح هناك نص مسرحى على الإطلاق.

كما يجب أن يمتلك الكاتب مضمون نصه فالمضمون يتشكل طبقاً لأسلوب معالجته الدرامية إذ يختار نوع المضمون كوميدى أم تراجيدى أم مزج بينهما لأن الحدود بين هذه الأنواع الدرامية ليست فاصلة. كما يجب أن يتسق الشكل مع المضمون فهناك الكاتب الذى يخضع مضمونه الفكرى لحتميات الإتساق الدرامى والشكل الفنى فى حين أخر يلح عليه المضمون إلحاحاً قد يجعل مسرحيته مجرد أداة عابرة لتوصيل مضمونه فالمضمون يتشكل طبقا للمعالجة الدرامية التى تصهره فى بوتقتها وتقدمه للجمهور فى قالب متماسك جيد كأنه يراه لأول مرة وبالتالى فليس هناك مضمون أو فكر أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته ذلك لأنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى فى العمل المسرحى الناضج فالتوازن والتفاعل الدرامى بين الفكر والفن ضرورة منطقية

وجمالية مُلحة . ولكى يستطيع المؤلف تحقيق ذلك عليه أن يكون ذو ثقافة عالية وقدرة على رصد القضايا والمشكلات بل وتحليلها واختيار الزاوية التى يتناولها منها لكى تعبر عن رؤيته للقضية من خلال أعماله الفنية.

ففى التأليف المسرحى واختيار موضوعاته معايير عامة ثابتة تتصل بتمكن المؤلف من أدوات الحرفة الكتابية وخبراته ودراساته ؛ ولكن هناك معيار متغير قائم على كيفية توظيف الثوابت السابقة فى التعبير عن الفكرة التى يريد إثارتها لأن الفنان لا يوجد فى المطلق ولكن هناك مؤثرات ثقافية وبيئية وأيديولوجية إلى جانب روح العصر الذى يعيش فيه. إذ تؤثر كل تلك العوامل فى كيفية تمثيل عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق فى عفوية وحيوية تساعد كل القائمين على العرض المسرحى فى الإنطلاق والإبداع بقدر طاقاتهم.

كما أنه هناك فرق بين الحياة الواقعية والأحداث المقدمة على خشبة المسرح فعلى المؤلف أن يعى ذلك الاختلاف ويكون قادر على تناوله من خلال وعيه لنوعية الزمن المسرحى الذى يختلف عن الزمن الواقعى إذ أنه يجب أن يكون مُلم بأبعاد الزمن ومستوياته المسرحية وكذلك قادراً على بلورة وتكثيف أحداثه حتى تأتى مسرحيته بالشُحنة الفنية والفكرية المنشودة فى حدود زمن معين لا يقيدها؛ بل تنطلق فيه بكل أبعادها ودلالاتها إلى عقل المشاهد ووجدانه ولا يتأتى الإحساس بالوحدة العضوية إلا من خلال توليد الأحداث من بعضها البعض والتى يُصبح سلوك الشخصيات فيها منطقياً وحتمياً . كما يُحتم على الكاتب المسرحى أيضاً أن يكون واعياً ومتمكناً من كل الأساليب والحيل الدرامية التى تمنحه القدرة فى السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلابد أن يكون قادراً على شحن

اللغة المستخدمة بالحيوية وطاقات تعبيرية لا تتأتى لها فى الحياة اليومية رغم أنها نفس اللغة ".

وبعد تلك الإطلالة على أهمية عنصر التأليف المسرحى وسمات مؤلفه التى تؤثر فى بناء النص المسرحى نقوم الآن بتناول العناصر التى يتكون منها النص المسرحى. إذ تُقسم عناصر النص المسرحى إلى:

أ- الفكرة الرئيسية (الثيمة).

ب- الشخصية.

ت- الحبكة.

ث- الحوار.

ج- الصراع.

ح- الإيقاع.

وفيما يلي نورد شرح لكل عنصر............

أ– الثيمة أو الفكرة الرئيسية :

" من المستحسن تعريب الكلمة الأجنبية والإحتفاظ بكلمة "فكرة"
لكلمة Thought idea كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة علي صورتها الدخيلة. الثيمة هي " الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه .والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث

فالثيمة هنا تعنى الفكرة أو القضية أو المشكلة التى يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص المسرحى الذى يقدمه ويقوم عليها العمل بأكمله فالفكرة هى اللبنة الأولى والأساسية فى بناء أى نص درامى عامة . لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحى وذلك لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحى لما كان هناك نص مسرحى فالفكرة محور إرتكاز أى نص مسرحى.

ولا بد أن تكون تلك الفكرة

- واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكى يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التى يٌحملها الرسالة التى يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامى يعتمد على بناء فنى محدد.
- وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع جوانبها وأبعادها وتفريعاتها كى يستطيع الجمهور إستيعاب ما يٌحمله المؤلف للنص

المسرحى من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المُثارة فى النص المسرحى.

ب – الشخصية :

أولا: التعريف اللغوى للشخصية وتاريخ المصطلح:

" إن لفظة (Persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع " والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالأسبانية (Personaje) وفي الفرنسية Personalite)) والتي تعني في الإنجليزية (Personality) منذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلي المعني المحدد بين مصطلحات المسرح فهى تعنى : الشخصية الدرامية، الممثل، الدور .

واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعني القناع عند الممثلين اليونانين والرومانين حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتيرى، إضافة إلي المكانة الإجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة "

" **يٌعرف د. إبراهيم حمادة**

فى كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية(/character dramatis personae) بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة ممثلين . وكما قد تكون هناك

شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً فى المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هى مصدر الحبكة التى يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التى تصدرها الشخصية ".

نصل مما سبق إلى أن الشخصية (الشخصيات) تٌعد بمثابة الوسيط الذى يٌحمل بالمضمون الفكرى الذى يعبر عن رؤية المؤلف فى القضية التى يتناولها من خلال النص المسرحى الذى يكتبه ، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحى من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها فى شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى فى النص ودورها فى تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية ..الخ. إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذى ينسجه داخل الحدث الدرامى للمسرحية من خلال الحوارات التى تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق فى النص المسرحى. وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع.

" **ثالثا: أنواع الشخصيات تبعا لمجالات تحركها :**

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية ".

رابعا:أبعاد الشخصية

" تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هى:

١- بعد فسيولوجي (مادى أو عضوى).

٢- بعد سوسيولوجى(اجتماعى).

٣- بعد سيكولوجى(نفسى).

١- البعد الفسيولوجى(المادى أو العضوى)

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثي ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلي ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية.فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً ... فالإنسان ذو الذراع الواحد لابد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخري ويحدد ملامح شخصية عن أخري ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها.

٢- البعد السوسيولوجى(الاجتماعى)

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية..الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتي يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد

نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع .... كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وأخر .

٣- البعد السيكولوجي (النفسي)

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الإبتكار والخلق والتجديد.

ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأى مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح (مثل مسرحيات هاملت، بيت الدمية) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها

" ولقد عرف "أرسطو" الشخصية في كتابه " فن الشعر" بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا وهذه الأجزاء هي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمرئيات المسرحية والغناء ، حيث يري "أرسطو" أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة. وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفتها الجزء الثالث المكون للتراجيديا

والشخصية فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات.أما الفكر بصفته الجزء الرابع المكون للتراجيديا فيربطه "أرسطو" أيضاً بالشخصية ويعني به القدرة علي قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب المتاح.

ويضع "أرسطو" مواصفات للشخصية :

١- الصلاحية الدرامية : لابد أن تكون الشخصية صالحة للقيام بوظيفتها الدرامية بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجري الأحداث.

٢- الموائمة أو الأتساق النمطي: فيقصد به "أرسطو" أن تصدر عن الشخصية الكلمات والحركات والإيماءات التي تتمشي مع طبيعة الشخصية وكيانها وتربيتها وفكرها ... فالشخصية لا تنطق إلا بما تعرفه ولا تتحرك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها.

٣- الصدق الواقعي : يقصد به "أرسطو" ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية بحيث تتشابه معها وتنبع منها حتي تمتلك خاصية الصدق الواقعي وبالتالي القدرة علي الإقناع بوجودها الطبيعي غير المفتعل.

١- ثبات الكيان: فيقصد به "أرسطو" الشخصية التراجيدية علي وجه التحديد فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامدة في وجه التغييرات المفاجئة التي لابد أن تتعرض لها " .

الشخصية :

نحكم على الشخصية مما تحققه ، أو تقوم به من فعل . ويجب أن يكون الفعل بارزاً بقوة في النص المسرحي .والشخصيات هي التي تقوم بالفعل المسرحي، حيث أن المسرحية هي تمثيل لفعل مسرحي وليس لحكي . والفعل المسرحي يشمل كافة التحولات التي تطرأ على العناصر المسرحية ، مثل الشخصيات ، والزمان ، والمكان .والفعل المسرحي هو الذي يسمح بالمرور من الحالة الافتتاحية إلى الحالة النهائية . وعلامات تحديد الشخصية تتمثل في العلامات السينوغرافية، وهي مرئية كالقوام والأزياء ...إضافة إلى العلامات الصوتية أي ما وراء أقوال الشخصيات كالموسيقى،و الصوت .

على الرغم من اجماع أغلب النقاد والكتاب على ان تأثير الشخيص المسرحي يتأتى دائما مما تفعله الشخصية نفسها في سياق الفعل والخطاب الدرامي ،فاننا لانستطيع ان نغفل اهمية العناصر او الوسائل الأخرى في تأثير الشخصية سواء كان تأثيرا فرديا او تأثيرا نمطيا لأننا نستطيع أن نرى من خلال المقومات والأبعاد المختلفة للشخصية المسرحية ونتحقق من أنسجامها ، ودلالات الدوافع التي تحركها في ما يجري من أفعال وتصرفات ،وما ينتج عن ذلك من صراعات او خلافات بينها وبين الشخصيات الأخرى ،ويمكن تحديد عناصر ومقومات وتأثيرات الشخصية المسرحية بمراجعة النصوص المسرحية العالمية منها والعربية وأعتمادا على بعض المصادر التي درست الشخصية المسرحية وحددت ملامحها الأساسية كمقومات الشخصية وأبعادها وعناصرها وساتناول عناصر الشخصية ويمكن تحديدها بالعناصر الأساسية والعناصر الثانوية ..

فالعناصرالأساسية في عملية التشخيص هو (التشخيص بالفعل) وهو التشخيص الماثل بالفعل الذي تقو م به الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات وردود الأفعال ،وخارج الأزمات لأن جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما ،فان هذا العنصر هو من أبرز عناصر التشخيص في في الخطاب المسرحي الدرامي ، وعلية لابد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل ، ولعل افضل وسيلة لمعالجة مشكلة العلاقة بينهما هي وسيلة الدوافع التي تحتم على الكاتب المسرحي الناجح والمبدع ،ان يأتي الفعل في ضوء وطبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وغرائزها وقواها العقلية والتفكيرية ومن اشهر عناصر التشخيص بالفعل في المسرح العالمي ، تشخيص الكاتب المسرحي العالمي وليم شكسبير لشخصية ياغو في مسرحية عطيل ،وماكبث ،والملك لير ،وكريولانس ،وهاملت .

وهنالك عنصر اساسي آخر في عملية التشخيص وهو (التشخيص بالفكر) .

وهو عنصر أساسي في الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها وأطلاعنا على أدق اسرارها ومسالكها العقلية ،ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لجميع المواقف والتحديات ولأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى ويبرز هذا العنصر التشخيصي الفكري في المسرحيات الفلسفية والمسرحيات الكلاسيكية ، ومسرحيات وليم شكسبير .

وأما العناصر الثانوية التي تساهم في عملية التشخيص هي (التشخيص بالرأي ، والتشخيص بالمظهر ،والتشخيص بالكلام ،والتشخيص بالمونولوج).

فالتشخيص بالرأي هو عنصر ثانوي يحاول أماطة اللثام عن الشخصية من خلال ماتطرحه الشخصيات الأخرى عنها من آراء وأنطباعات وملاحظات ووصف لطبائعها وأبعادها النفسية والأجتماعية والطبيعية والفكرية

وقد أكد الناقد مارتن أسلن ان:

(هذا النوع من التشخيص المنقول لايجدي نفعا ،بل انه من اكثر الأخطاء تكرارا التي يقترفها كتاب المسرح الطموحون ،وغير المجربين).

وأما (التشخيص بالمظهر) وهوالعنصر الثانوي الذي يعرفنا بمظهر الشخصية ،الشكل والبنية والقوام ، ويوفر لنا معلومات كثيرة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الأجتماعية .

واما عنصر (التشخيص بالكلام) وهو عنصر ثاني يساهم في بناء عملية التشخيص المسرحي من خلال الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال الصوت (عمقه ،ومداه ،وحجمه ،واتساعه)الذي يميزها عن غيرها من الشخصيات ،فضلا عما يقوله هذا الصوت (وترتبط هذه في التشخيص ارتباطا وثيقا بالوصف الجسماني ،فطبيعة الصوت ،ونوع الكلام الذي تنطق به الشخصية يوحيان لنا بالصفات التي تتحلى بها الشخصية من ذكاء او بلادة ،او رقة في الأحساس او تبلد فيه ،اوسعة في الخيال ،اوضيق فية)

واما العنصر الثانوي (التشخيص بالمونولوج) هو العنصر الثانوي الذي يتيح للشخصية ان تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية ، وافكارها وعواطفها ،وكانها تفكر بصوت مسموع ، ويلجا أغلب الكتاب المسرحين الى هذا

العنصر في التشخيص حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال او ازمة عنيفة تسيطر على فكرها ووجدانها الى موقف حافل بالصراعات والأحداث والتي يجب ان يطلع عليها المتلقي ،ومن اشهر المونولوجات

مونولوج هامات (أكون او لاأكون ، ذلك هو السؤال)

ومنولوج (آه آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب وينحل قطرات من ندى) .

وقد أزداد شيوع هذا العنصر التشخيصي في المسرح مع ظهور مدرسة التحليل النفسي التي أمدت وزودت كتاب المسرح بمعلومات هائلة عن التركيب الشعوري والاشعوري للشخصية الأنسانية ، والتداعي الحر للهواجس والأحاسيس والرغبات المكبوته ، وكان المذهب التعبيري من أبرز الحركات ،الى جانب المذهب السوريالي .

ويقول اوسكار وايلد (ان الشئ الوحيد الذي يعرفه الأنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو انها تتحول وتتبدل والنظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها)

.ومن هنا فأن عملية التشخيص المسرحي لها اهميتها الكبيرة والمؤثرة في الشخصية المسرحية وتفرض على الكاتب الامسرحي الألتزام بمقولة التغيير ونمو الكائن الأنساني ،فالشخصية لابد ان ينتابها تغير اساس في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات .

ويعد النص المسرحى نسقًا فرعيًا من الأدب، ويدخل الرمز فى تكوينه، حيث يصبح قابل للتعدد القرائى والتأويلى من خلال الخوض فى فضائه والكشف عن معانيه المضمرة والمستترة.

يشتمل النص المسرحى على مجموعة من العناصر، تدخل فى تشكيل نسيجه وصورته النهائية. وتعد الشخصية عنصرًا أساسيًا من هذه العناصر المشكلة لهذه الصورة، باعتبارها القطب الذى يتمحور حوله الخطاب المسرحى، والعمود الفقرى الذى يرتكز عليه الحدث الدرامى.

ويمكن النظر إلى الشخصية المسرحية بوصفها موضوعًا لخلق الدلالة؛ فقد يتأسس النص المسرحى على اعتبار الشخصية دالًا على فكرة أو مضمون إنسانى عام، وفى أحوال كثيرة يمكن تأويل الدلالات المرتبطة بالشخصية استنادًا إلى مجموعة من الشفرات، التى تساهم فى التعرف على طبيعة العلاقة بين الدال (الشخصية)، والمدلول (الموضوع المحمول على الدلالة).

إن أهمية الشخصية

- لم تأت من خلال قدرتها على تطوير الحدث وبث الحياة والمتعة فى النص المسرحي من خلال توجهاتها وأفكارها فحسب
- بل تكمن قيمتها الحقيقية، باعتبارها رمزًا مشحونًا بالدلالة والإيحاء، وهو ما يحيلنا إلى مصطلح الشخصية فى العصر اليونانى القديم، حيث كانت تدل على "القناع (persona) الذى يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"، فلا يزال الكاتب المسرحى يستخدم القناع فى إنتاجه الأدبى، ولكن لوظيفة جديدة؛ حيث يلبسه شخصياته، فتتحول من مجرد اسم إلى طاقة إيحائية، تجوب

فضاء النص الذى يتحول إلى أرض مسكونة بالدلالات، وهو ما ذهب إليه الناقد "فيليب هامون" حين عرف مصطلح الشخصية المسرحية

بأنها "وحدة دلالية باعتبارها مدلولًا متواصلًا ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف".

وقد تعددت النظريات والرؤى النقدية التى حاولت إرساء طريقة أو منهج لتحليل الشخصية المسرحية، ومنها

رؤية "لاجوس آجرى" Lajos Egri للشخصية "باعتبارها كيانًا حيًا متكاملًا، يتكون من أبعاد ثلاثة

: (مادى أو عضوى)– (اجتماعى)– (نفسى)".

<u>أما البعد الأول</u>، فما من شك فى أن كياننا المادى الخارجى يلون نظرتنا للحياة، ولا يمكن أن نجادل فى أن الشخص الكفيف– مثلا بوصفه موضوع البحث– ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تماما عما ينظر إليها الشخص المبصر كامل التكوين العضوى؛ فالكيان الفسيولوجى أو الخارجى بشكل عام، يؤثر على تطور الشخصية الذهنى، ويتحكم فى مركبات النقص والاستعلاء داخلها.

كما يحذر "لاجوس آجرى" من إغفال **<u>الكيان الاجتماعى للشخصية</u>**، ويحث على دراسته دراسة جيدة، فإننا لا نستطيع أن نجرى تحليلًا دقيقًا لأوجه الخلاف بين شخصية وأخرى، ما لم نقم بدراسة وافية حول المستوى الاجتماعى لكل منهما، من حيث الطبقة والعمل والتعليم ومستوى الثقافة والدين .... إلخ

<u>كما يرى "أن الكيان النفسى</u>، ما هو إلا ثمرة للبعدين الآخرين، وأن أثرهما المشترك هو الذى يحيى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا، وخيبة آمالنا، ويكون أمزجتنا وميولنا."وسيعتمد الباحث فى تناوله لمستويات الرمز فى شخصية الكفيف على

تحليل أبعادها الثلاثة، حيث تساهم العوامل المكونة للشخصية الداخلية منها والخارجية فى تحديد دلالاتها، وفك شفراتها، وذلك من خلال إمداد المتلقى بأدوات التفسير والتأويل، فعلى سبيل المثال الهيئة والمظهر يندرجان تحت الكيان المادى، ومن ثم تعتبر "الأزياء والإكسسوارات الخاصة بالشخصية جزءا من الكيان الخارجى، وهى تشارك فى صنع دلالات اجتماعية معينة، من خلال ما تنم عنه من فقر أو غنى."

كما يعد الكيان الاجتماعى لشخصيات بريخت Bertolt Brecht (1898 – 1956) –على سبيل المثال– رمزا للصراع بين الطبقة البرجوازية وطبقة البروليتاريا الكادحة. وهو المعنى الذى يجاور نظرة "سامية أسعد"إلى الشخصية المسرحية "باعتبارها مجموعة من العلامات التى يجب تصنيفها، تحت عدد من العناوين، منها المظهر الخارجى، والصفات والإرشادات السلوكية أو النفسية، وكل ما يمكن أن نعرفه عن ماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بالشخصيات الأخرى من صداقة وعداء ومنافسة ..... إلخ"

وبالطبع يمكن التعرف على أبعاد الشخصية الثلاثة، "من خلال توصيف الكاتب لها عن طريق الإرشادات المسرحية، أو ما يتواجد فى ثنايا الحوار الدرامى."وهذا يعنى أن النص المسرحى المكتوب، يحمل بين طياته نصًا موازيًا للحوار يسمى النص الخارجى، "وقد اعتبر الناقد المسرحى "رومان إنجاردن" R. Ingaredn أن النص الحوارى هو النص الأساسى، وكل ما هو خارج عن الحوار أى (الإرشادات المسرحية) نص ثانوى." كما أقرت "سامية أسعد" بفكرة ازدواجية النص المسرحى، حيث ترى أن "النص المسرحى" يتكون من نصين اثنين، الأول رئيس، وهو كلام الشخصيات، والآخر ثانوى، وهو الارشادات التى تؤدى وظيفتها التصويرية عند قراءة المسرحية."

ت – الحبكة

تُعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح".

" **ويمكن تعريف الحبكة بأنها :**

١- هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.

٢- هي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلي ما يليها من أحداث أيضا علي أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها "

فالحبكة فى أبسط تعريفاتها "

المقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أى من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة

موضوعة فى شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هى روح العملية الدرامية".

" وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي. كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

١- الحبكة البسيطة (وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته)

٢- الحبكة المعقدة (وهي الحبكة المكونة من احداث فرعية تعمل علي تغذية الحبكة الرئيسية)

٣- الحبكة المحكمة (تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظورالفكري للمؤلف).

٤- الحبكة المفككة .

<u>وتتكون الحبكة من :</u>

١- التقديمة الدرامية

٢- نقطة الإنطلاق

٣- الحدث الصاعد

٤- الاكتشافات

٥- التنبؤ

٦- التعقيد

٧- التشويق

٨- الأزمة

٩- الذروة

١٠- الحدث الهابط

١١- الحل

ومن خلال السطور القادمة سيورد شرح لكل جزء من الأجزاء المكونة للحبكة:

١- التقديمة الدرامية : ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزء من النص المسرحي ككل ".

" ٢- نقطة الإنطلاق : هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم " .

٣- الحدث الصاعد : هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم " .

٤- الاكتشافات : هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات ".

٥- التنبؤ والتلميح : هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

٦- التعقيد : هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كأصطدام البطل بشئ معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع ".

٧- التشويق : هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ؛ الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شئ من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتي إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

٨- الأزمة : هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات

٩- الذروة : فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير ".

١٠- الحدث الهابط : هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية " .

" ١١-الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة

ث- الحوار:

" الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي.

أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيم خاصة منها :

١- يدفع إلي تطوير الحدث الدرامي .. ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

٢- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية .

٣- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

٤- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

ولقد ظهرت أتجاهات حديثة في استخدام الحوار المسرحي كمجالات كلامية، ارتباطها بالقصة المسرحية ضعيف؛ لأن هدفها الأساسي هو التعبير عن قيم فكرية دعاوية معينة كما هو الحال عند برنارد شو مثلا. وقد يقع الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، عامياً أو فصيحاًً وقد يقع مزيجاً من تلك الأنواع ومن المعروف أن الدرامات الإليزابيثية أنطقت شخصياتها النبيلة طبقياً بالشعر الحر أو النثر المشعور.أما الشخصيات الوضيعة أو العامية أو الملهوية فقد أنطقتها بالنثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة علي ذلك ".

" كما يعتبر الحوار أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية فى المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو إفتعال،لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين. فالحوار أداة

التخاطب والسمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية وهى خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية.

كما أن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفنى فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ،وإنما من أجل المشاهد. فالمشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار كما أنه جزء أساسي فى الحوار الدرامى. وهناك فرق بين الحوار الدرامى والمحادثة اليومية فالمحادثة هى الكلام فى الحياة ولا يوجد بها طرف ثالث. لهذا لا ينبغى أن يكون الحوار الدرامى صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية لأن نقل العمل الخاص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أي متعة للمتلقى، كما أن الحديث اليومى يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر الكلى " .

وظيفة الحوار

" كما يقول روجرم .بسفيلد (الابن) في كتابه فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما:

١- السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

٢- الكشف عن الشخصيات.

٣- مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها ".

" ويستخلص عادل النادي في كتابه (مدخل إلي فن كتابة الدراما) أربعة وظائف للحوار هي :

١- التعريف بالشخصيات.

٢- التعبير عن الأفكار.

٣- تطوير الأحداث

٤- مساعدة الحوار علي إخراج المسرحية ".

ج- الصراع:

" يمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامى يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء " .

فإن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث.

إن الحدوتة التي كان الرجل البدائي يقصها أمام كهفه لزوجته وأطفاله في يومه وعن صيده كانت البذرة الأولي في تاريخ الدراما ولكنها كانت في شكل بدائي لا يتعدي حركات جسمانية وبعض الأصوات التي تجسد صراعا، صراعاً بين الإنسان والحيوان من أجل البقاء، وبالتالي لم يكن صراع الإنسان البدائي صراعاً درامياً لأنه لم يكن صراعاً متكافئاً بين إرادتين وبنفس الطريقة ".

" الصراع هو :

مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضي تصادمهما الحدث الدرامي.

" هناك درجات للصراع :

- صراع راكد (بطئ الحركة والتأثير)
- صراع متوثب (يحدث بلا تدرج)
- صراع صاعد (مؤثر ومتدرج)
- صراع راهص(علي وشك النشوب)

الفصل الثالث

الفصل الثالث

عناصر العرض المسرحى

الديكور المسرحى

المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحى

المكياج والملابس المسرحية

الملابس المسرحية

الموسيقى فى المسرح

تاريخ تطورالإضاءة المسرحية

عناصر العرض المسرحى

الديكور المسرحى

يعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى ابسط تعريف له هو:

كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون فى المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها

لذا نجد أن فن الديكور المسرحى فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة فى إنتاج العرض المسرحى كما يرتبط عنصر الديكور المسرحى بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة وذلك لأن العنصران السابق ذكرهما يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصرى للفراغ المسرحى على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى. من تلك المقدمة الموجزة عن الديكور المسرحى سنتعرف فى ذلك الموضوع على:

- **تعريف الديكور المسرحى**

١- تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في العالم العربي، وهى كلمة فرنسية المصدر ولكنها لآتينية الأصلdecor.

ومن الأفضل تعريبها لأن هناك أقساماً في بعض المعاهد الفنية للديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية، ولأن كلمة (منظر) العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية والمسرحية.

٢- والمقصود بالديكور المسرحي : القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً ، علي أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة.ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخري كالموسيقي والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه.

❖ **ثم ننتقل إلى المذاهب الفنية فى الديكور المسرحى ونتعرف على أهمها.**

- ✓ يعد الشاعر والأديب اليونانى "سوفوكليس" أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلي المسرح اليوناني. ولا شك أن الديكور المسرحى أن ذلك لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن ولكنه كان بسيطاً للغاية ويرمى إلى الإشارة إلي مكانية الأحداث فقط ولا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات.

- ✓ أما المسرح الروماني فقد عرف ثلاثة أنواع للديكورات كانت ثابتة الشكل تقريباً:

أ- منظر شارع به منازل للمسرحيات المأسوية.

ب- منظر شارع به منازل خاصة للملاهي.

ج- منظر ريفي للهزليات.

- ✓ أما المنظر المسرحي في تمثيليات العصور الوسطي فكان يتمثل في جانب من الكنيسة.
- ✓ أما التطور الحقيقي للديكور المسرحي كما نفهمه الآن، فقد حدث لأول مرة في إيطاليا في عصر النهضة فقد ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمراء الأيطاليون برسم مناظر خارجية من الناحية المنظورية ".

المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحى

" عندما نتكلم عن المذاهب الفنية فإننا نعنى بها مدارس الديكور المتعدده بجميع أتجاهاتها والتى تؤمن أن قيمة العمل الفنى لا تُقاس بموضوعه وإنما بما تستثيره من انفعالات جمالية تحقق الرضا النفسى بما تحمله من معنى فنى، وهى تتخذ العلاقات اللونية وتناسب السطوح والتوافق والإيقاع كمبادئ عامة لها يظهرها الفنان فى تصميماته المختلفة. إن عملية (الابتكار الفنى) فى المدرسة الحديثة هى "عبارة عن إعادة صهر الأشكال وصياغتها من جديد بالصورة التى تتلاءم مع شخصية الفنان ونوع الحضارة التى يمارسها".وإذا نظرنا إلى المسرح فى وقتنا الحاضر نجده يستعمل المذاهب المختلفة جميعها فى تقديم العروض المسرحية وتنقسم المذاهب المسرحية الى مرحلتين مذاهب قديمة ومذاهب حديثة.

أولاً: المذاهب القديمة

وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ- المذهب الدينى :

ظهر فى العصر الفرعونى وأوائل العصر الإغريقى ثم ظهر فى العصور الوسطى ويعتمد على التعاليم والطقوس الدينية.

ب- المذهب الكلاسيكى:

ظهر فى العصر الإغريقى ويعتمد على المبالغة والمغالاة، ويهتم بالوحدات الثلاث المكان / الزمان / الموضوع.

ج- المذهب الكلاسيكى الحديث:

ظهر فى عصر النهضة ويعتمد على المذهب الكلاسيكى مع التطوير والتجديد اللذين ظهراً فى عصر النهضة.

ثانياً: المذاهب الحديثة

ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى عصرنا هذا، وهى دائمة التحول لا تسير بشكل واحد او تدور حول نقطة معينة وإنما تتميز بقابليتها للتطور والتغير فى التقاليد واستجابتها للتقدم العلمى والصناعى ومحاولة كشف عالم الغيب مما ساعد على بروز مدارس فنية متنوعه. نستنبط من ذلك أن العقلية الحديثة قد تشكلت بتأثير التطورات العلمية والتى كانت نتيجة حتمية للحروب التى عانى منها

الكثير، وللتعقيد الذى سببه عدم الاستقرار والثورات الاجتماعية والتيارات السياسية، وقد انعكس كل هذا بشكل واضح فى محاولات وتجارب تعبر عن وجهات نظر جديدة وتسعى لكشف رؤى جديدة تحمل انطباعاً ابتكارياً دون النظر للمنهج الأكاديمى، والقواعد والتقاليد الموروثة التى تؤكد قواعد المنظور والظل والنور والنسب الواقعية للأجسام ووصفها كما تظهر فى الطبيعة لإبراز المعامل الموضوعى وهى المثاليات التى أتى بها عصر النهضة وسنتكلم فيما يلى عن هذه المذاهب بالتفصيل

المذهب الرومانسى " romanticism "

فى أواخر القرن الثامن عشر حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية فى الأدب فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحى فى الحياة الواقعية بعيداً عن الفنون التقليدية الكلاسيكية وتعتمد نظرتهم أساساً على مهاجمة قانون الوحدات الثلاث والأسس التى سادت لفتره طويلة من الزمن، أما المذهب الرومانسى فهو مذهب الانطلاق مذهب الحب والعاطفه التى تحرك الأحياء جميعاً وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبدهم أشد مما يستبدهم القضاء والقدر فى المسرحية الكلاسيكية. ولقد تميزت الرومانسية بثلاث اتجاهات مختلفة :

١- واقعية التاريخ realism of history

اتجه الرومانسيون الأولون إلى الماضى للعناية بالموضوعات التاريخية كما بالغوا فى إظهار الحوادث والملابس والمناظر التاريخية على المسرح التى لم

تقتصر على إظهار الواقع كما هو بل أضافوا إليه عناصر الجمال والفخامة والمبالغة والخيال.

٢- واقعية الطبيعة realism of nature

اهتم الرومانسيون الطبيعيون بإظهار كل ما هو جميل حولهم فى وصف الطبيعة وجمالها ورونقها وذلك حسب نظرتهم إلى الأشياء الجميلة واهتمامهم بها مثل الأزهار والسماء والموضوعات الشاعرية الحالمة أى

أُخذت أعمالها من الناحية الجميلة فى الحياة.

٣- واقعية الطبيعة البرية realism of wild nature

اعتنت تلك الحركة بالتحرر من كل التقاليد الكلاسيكية وقد بالغ أصحاب الرومانسية المكتئبة فى وصف البؤس والكابة فى الحياة الإنسانية مثل أكواخ العمال والأزقة والسماء الملبدة بالغيوم ..الخ. أى أن نظرتهم إلى الواقع كانت نظرة متشائمة عكس أصحاب النظرة الأولى من المتفائلين.

الديكور:

قبل ظهور الحركة الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (الكواليس) وستارة خلفية(الفوندو) فعندما كانت تظهر غرفة على المسرح كانت تتكون حوائط الغرفة من أثنين أو ثلاثة من هذه الأجنحة الجانبية والفوندو الداخلى ولم يفكر أحد فى وضع الغرف على شكل صندوق. وكان هذا بلا شك

بعيداً كل البعد عن تصوير الواقع لذلك أُجريت عدة محاولات فبدأت تزول الأجنحة الجانبية على المسرح لتحل محلها حوائط على شكل مبانى معمارية تعطى للمنظر أثراً واضحاً أكثر واقعية، كما نفذت القصور والجبال فى شكل مجاميع مجسمة فى غاية الروعة والجمال، واستعملت مناظر مبنية تتكون من عدة أجزاء تتفق وقواعد المنظور حيث كانت تظهر المسافات البعيدة ممتدة إلى أميال طويلة. بينما كانت هذه المناظر من قبل عبارة عن ستارة خلفية تشمل طول وعرض المسرح مرسوم عليها المنظر فى وضع منظورى واختُرعت أيضاً المناظر المتحركة والطبيعية مثل ضوء القمر، أشعة الشمس، اشتعال النار، ثورة البراكين... إلخ. بالإضافة إلى الاهتمام بتصوير الرعد والبرق بطرق فنية وبهذه الأساليب المتعددة المختلفة والتحسينات القيمة تطور المسرح وتقدم إلى الأمام ،وأخذ يتجه نحو الفخامة فى البناء والزخارف مثلما ظهر فى مسرح دروری لين الذى أُنشئ عام ١٧٩٦ ومسرح كوفنت جاردن الذى أُنشئ عام ١٨٠٩ وغيرهما . وفى هذه المسارح ظهرت أعمال الفنانين متمشية مع طبيعة المذهب الذى ساد فى هذا العصر ومن أشهر فنانى هذا المذهب لوثر بورج (loutherbourg) ووليم كوبون(williamcopon)

المذهب الطبيعى" naturalism "

ظهر هذا المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر وقدم الواقع الملموس كما هو على خشبة المسرح بجماله وقيمه بدون تغيير أو تبديل لذلك ظهر هذا المذهب قوياً مستمداً من الواقع المحيط بنا موضحاً ضرورة التصوير الطبيعى للديكور والأثاث بما يتفق والطبيعة كذلك اعتنوا بالملابس وتاريخها الصحيح ومطابقتها تماماً لما هو كائن فى الحياة .

الديكور :

استبدل هذا المذهب مناظر الغرف الخفيفة الجدران بحوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها دون أن يخشى أهتزازها كما راى رجال هذا المذهب أن تظهر على المسرح كل الأدوات الحقيقية من مناظر وإكسسوار وبذلك تم استبدال الأشياء المرسومة أو الرمزية من الخشب مغطاة بالخيش الملون فأصبحت نماذج تتفق مع الواقع وأكثر متانة من ذى قبل مع استكمال كل التفاصيل الخاصة بها من مقابض ومفصلات حديدية وكوالين. ومن أشهر المسارح التى أُنشئت لتقدم عليها المسرحيات الطبيعية المسرح الحر (theatre libre) الذى أنشأه فى فرنسا هنرى بك أندريه أنطوان عام ١٨٨٧ ومسرح لندن المستقل (London independent theatre) الذى أنشأه فى انجلترا توماس جرين ومسرح الفن بموسكو (Moscow art theatre) الذى أنشأه ستانيسلافيسكى وغيرها من المسارح الألمانية. ومن أشهر فنانى هذا المذهب توماس روبرتسون(Thomas Robertson) الإنجليزى وأندريه أنطوان(andre Antoine) وجورج (george) الألمانيين.

المذهب الواقعى "realism "

ظهر المذهب الواقعى فى اوئل القرن العشرين على اعتبار أن فن المسرح ما هو إلا فن إيضاح وذلك بجعل المناظر التى على المسرح مشابهة للواقع على قدر ما نستطيع وليست منقولة نقلاً حرفياً مطابقاً تماماً لما هو كائن فى الحياة كالمذهب الطبيعى وفى المذهب الواقعى نهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات

الخطوط والشكل واللون وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلأ من مجرد تسجيل المظهر الخارجى للأشياء الطبيعية ومن الضرورى أن نميز بين المذهب الطبيعى الذى ينقل فيه الواقع على المسرح نقلاً فوتوغرافياً وبين المذهب الواقعى الذى يختار ما يقدمه من الواقع بقصد إعطائه شكلاً توضيحياً على المسرح.

الديكور:

إن المسرح باعتباره فناً يجب أن يكون مبنياً على بعض التقاليد المعينة كالتى تبنى عليها جميع الأشياء الأخرى الفنية الجمالية؛ فإن تكامل الشكل النابع من قوة خيالنا يجب ألا يتمسك بالتفاصيل الدقيقة كأقفال الأبواب والمفصلات فى المناظر الداخلية وفروع الأشجار وأوراقها فى المناظر الخارجية على طريقة المذهب الطبيعى إذ أن كل شئ فى الديكور يتطلب ضبطاً فنيياً لخلق الشعور الحقيقى بحيث يكون صادقاً مقبولاً على خشبة المسرح لذا فإن المسرحية الطبيعية الوحيدة التى لا نجدها إلا فى المحادثات والمناقشات العامة التى تجرى بين الناس فى حياتنا اليومية فإذا تعود الجمهورعليها، و يرى المناظر المنقولة نقلاً حرفياً من الطبيعة فقد شعوره بالإحساس المسرحى. لذلك أتجه هذا المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر نحو استبدال الأشياء الطبيعية بأخرى قريبة منها تصلح للعرض على المسرح. ومن أشهر فنانى هذا المذهب ليون باكست(leon bakst) الرسام الروحى الذى اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة.

المذهب الرمزى "symbolism"

جاء هذا المذهب كرد فعل للمذهب الواقعى والطبيعى اللذين كاناً يهدفان إلى إظهار التفاصيل على المسرح وعلى ذلك فإن المذهب يدعو إلى استبعادها واستبدالها بأشياء أخرى رمزية . وإذا تعمقنا فى دراسة المذاهب المختلفة نجد أن معظم الفنانين المسرحيين يستوحون إلهامهم وتجديداتهم من بعض المسارح القديمة ففى المسرحين الإغريقى والإليزابيثى استعملت الرموز على خشبة المسرح مثل وضع كرسى على أنه يرمز إلى قاعة العرش والخيمة ترمز إلى ميدان الحرب والشجرة ترمز إلى الغابة ..إلخ.

الديكور:

أصحاب هذه المدرسة يعتبرون الديكور الرمزى خادماً لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه. لذلك فإن مهندس الديكور الرمزى لا يعتبر فناناً إلا إذا صدر أنتاجه عن فهم وعمق وفن ودراسة للمدرسة الأكاديمية ليكتسب منها أسس تكوينه المعمارى. إن محاكاة الأوضاع الطبيعية شئ هام عند تمثيل الأشياء تمثيلاً رمزياً لأن الرمز يعتمد على تلخيص المعنى الذى نحس به فى المرئيات إما عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات بتنظيمات مجردة مركبة بعضها مع البعض- او تكوين إشكال معينة على مساحة مسطحة بينها علاقات ايقاعية متوافقة ومتدرجة لإخراج علاقات شكلية فى اتجاهات مختلفة واتجه هذا المذهب إلى تخليص الديكور من التقاليد الآلية التى ارتبطت به كالماكينة الفوتوغرافية.

والمذهب الرمزى ينقسم الى قسمين:

١- الرمز المعنوى:

مثل إسدال الستائر الفسيحة لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى الحالات النفسية فالضوء الأصفر مثلاً يرمز إلى الغيرة والأحمر يرمز إلى الشر والدم..إلخ كما أن الظلال توضح الشكل ومكان الأشياء التى توضع على المسرح.

٢- الرمز المادى:

مثل وضع شجرة ترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل او سلم ليرمز للدور العلوى أو جمجمة لترمز إلى الموت..إلخ. كما استعمل نظام المستويات المختلفة على أرضية خشبة المسرح ليتنقل عليها الممثلون فيسهل بذلك نقل الأثر إلى المتفرجين. ومن أشهر فنانى هذا المذهب جوردن كريج(gorden graig) المهندس المسرحى الأنجليزى وهو أول من نادى بالمذهب الرمزى الذى استعمله فى تصميماته وأعماله بكثرة.

المذهب السريالى "surrealism "

ظهرت النزعة السريالية فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين فاصطبغت بحرارة الحرب وسخرت من الجدية والفكرية واتخذت الأفكار الخيالية والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة نبراساأ لها.بعد ان اقتلعتها من أوضاعها الروتينية المالوفة ووضعتها فى قوالب أخرى غير مالوفة لم ترها العين من قبل إلا

فى الأحلام. لذلك ابتعد هذا المذهب عن التصوير الحقيقى للأشياء واتخذ العقل الباطن او اللاشعور كمصدر إيحاء له فأظهر بذلك ما ينطوى عليه الكيان المخفى للشخص فى عقله الباطن، وساعد على الالتنفيس عن مكبوتات اللاشعور وإيقاظ ما تتميز به طفولتنا من خيال ،وهو مذهب ضد الواقع الحى الذى نلمسه فى حياتنا اليومية.

الديكور:

بظهور هذا المذهب بدأت روح جديدة فى إحياء المناظر المبسطة بدلاً من المناظر التفصيلية المتخذة من واقع الحياة ،وهى مناظر خلقت عالماً جديداً من المتعة وغيرت المنطق الوصفى للاشياء واصبحت الإحلام هى الرؤية المتحركة لا لاظهار الواقع بل إلى ما وراء الواقع. والمناظر فى هذا المذهب تتميز بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين الكثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور فى حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية تعبرعن التشكيلات الجمالية وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذى يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيداً كل البعد عن الصدق البصرى مؤكداً الانفعال التراجيدى وكان اهتمام مصممى الديكور منصباً على ما تحدثه المناظر من نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلى للاشعور. ومن أشهر فنانى هذا المذهب الكسندر تيرون(alexandre tyron) والكسندر اكستير(alexandre exter) و استروفسكى (astrovsky).

المذهب التجريدى" abstract "

اتجه فنانوا هذا المذهب اتجاهاً تركيبيا جديداً تُستخدم فيه خطوط خارجية مبسطة، ومساحات جميلة ومنسقة وذلك بقصد إظهار قيمة المظهر البسيط الذى تبدو عليه الأشياء ولكن بطريقة مبتدعاً جميلة وهذه العملية التجريدية التى تسهل علينا فهم صفات الأشياء ولكنها يغلب عليها الجانب الفكرى والحسى وتمتاز بتنمية الأشياء الصحيحة وإبرازها وتسجيلها فى علاقات فنية فى الخطوط والأشكال التى تحمل صفات المرئى والتى تزداد صلتها بالمعنى المستتر وراء المرئى ولذلك يجب على الفنان التجريدى أن يعرف كيف ينقل ثم يعرف كيف يلخص ويبسط ثم يختار ويؤكد. وعملية الخلق الفنى هذه تنتهى إلى تغيير وتطوير بعد عملية التفاعل والإندماج من قبل الفنان ولذلك فهى فى بعض الأحيان تبتعد عن الأصل وتأخذ كياناً خاصاً بها.

الديكور:

بسبب المنافسة الشديدة التى ظهرت بين المسرح والسينما والتى خرجت فيها السينما منتصرة انتصاراً باهراً فى محيط الواقعية نظراً لإمكانياتها الواسعة اتجه المسرح لتبسيط المناظر وتشكيل أرضيته إلى مستويات مختلفة تصلح كأماكن للتمثيل.ومن أشهر فنانى هذا المذهب ترنس جراى (terence gray) اورسون ويلز(orson welles) و ثورنتون ويلدر (thornton wilder) روبرت ادموند جونس (Robert Edmond jones)ومن أهم المسارح التى بنيت لهذا المذهب

مسرح تريد يونيون(trades unicnes theatre) ومسرح كمبردج(festival theatre et Cambridge) ومسارح أخرى ".

المكياج والملابس المسرحية

" تعتبر الملابس والماكياج بما فيها الاقنعة من اقدم العناصر الاساسية في فن الدراما بل انها تكاد تؤلف العرض باسره عندما نرجع الى المراسم والمحافل البدائية التى تمثل نواة الدراما وعلى الرغم من ان الاغريق كانوا يهملون المناظر الى حد كبير فمن المؤكد انهم لم يكونوا يهملوا الملابس او الاقنعة وهنالك من الشواهد ما يدل على انهما كانا من ابهى ما عرفه المسرح الشرعى كان بطل الماساة الاغريقية يضع فى قدميه حذاء عاليا ثقيلا ويرسل على بدنه عباءة طويلة تتسم بالوقار وكان وجهه يتغطى بالقناع العالى للشخصية الماساوية وكانت نتيجة كل هذا كما يعتقد البعض شخصية فارعة تمتد فى الطول الى حوالى سبع اقدام شخصية ذات عظمة ووقار لا تمت الى بشر زائل بل الى بطل ماسوى الى اله او ملك .

وعلى العكس من ذلك كان الممثل الفكاهى يظهر محشوا مقنعا بطريقة تبرز الفظاظة والهزاء وكثيرا ما كان ارستوفانيس يستمد العناوين لمسرحياته من طبيعة الجوقة (الضفادع ،النحل، الطيور) التى لا ريب انها كانت هى الاخرى تستمد اهميتها ورونقها من الاقنعة والملابس الخيالية

وهذا الميل الى الاعتماد على الاقنعة والملابس فى التاثير البصرى للعرض كان كذلك عرفا متبعا فى روما القديمة وبين ممثلى المسرح الشعبى

الارتجالى كما كانت الاقنعة والملابس الفاخرة تستخدم فى مسرحيات الالام فى القرون الوسطى فكانت الحيات ذات الاجسام المتلوية ووحوش التنين التى تقذف اللهب ومنوعات الابالسة التى تتفتق عنها الترجمة تسهم بدورها فى الاتجاه العجيب لتلك المسرحيات الورعة الى تركيز اهتمام المتفرج الرئيسى فى الجحيم والشياطين

وقد تم الانتقال من سيطرة الاقنعه الى سيطرة الماكياج فى عصر النهضة فما ان نبلغ عهد شكسبير حتى نجد الاقنعة قد اختفت تقريبا وان بقيت تستخدم بكثرة فى البلاط فى مقنعات جيمس الاول واحقاق للحق فانها لم تستبعد نهائيا الى اليوم وبينما كانت الاقنعة تفقد حظوتها كان الممثلون قد بداوا يهجرون اردية المسرح الخاصة ويؤدون جميع ادوارهم فى ثياب عصرهم وظل هذا النظام متبعا ابيان الشطر الاكبر من القرن السابع عشر والثامن عشر فكان الممثل يرتدى ثياب عصره ويؤدى دور الملك لير انتونى او سير فوبلنج فلاتار تمام كما يقوم فنان اليوم فى الحفلات الموسيقية بغناء ادوار فاوست وهيرودس ودون جوان فى ثياب السهرة الكاملة كانت هنالك بعض الحالات الشاذة ولكن كانت القاعدة المالوفة ان يرتدى الممثل ببساطة افضل ما عنده من ثياب بغض النظر عما يقتضيه الدور بل ان بعض الفرق كانت تحصل على ما يستغنى عنه النبلاء من ثياب وبهذا تتيح لممثليها ان يظهروا فى اناقة وفخامة ما كانت لتتوافر لهم بغير ذلك وحتى فى تلك الفترات كانت تبذل بعض المحاولات الملاءةه الثوب للشخصية وهكذا كان السائل يظهر فى اسمال معاصرة والخادم فى زى الخدمة المعاصرة والامير فى دثارة المعاصر وظلت عادة مراعاة المقتضيات التاريخية لعصر المسرحية فى

تفاصيل الملابس مجهولة تقريبا على الاقل بالنسبة لانجلترا حتى عام ١٧٧٢ عندما حاول خصم دافيد جاريك العظيم تشارلز ماكلين ان يخرج ماكبث فى ثياب اسكتلاندية (وان اصرت الليدى ماكبث على الظهور بالملابس العصرية)

فى اوائل القرن التاسع عشر اخذت فكرة الملابس التاريخية تعم انجلترا كما سبق ان عمت فرنسا قبل ذلك بعدة اجيال ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر تتعدى بضعة اساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتالف من ملابس ثلاث او ربع حقب تاريخية بالاضافة الى مجموعة او مجموعتين من الثياب المحلية وكان النظام المتبع عادة ان يعتبر الممثل مسئولا عن ملبسه الشخصى وكان يكفية فى الغالب نصف دستة من الازياء المفضلة لاداء معظم الادوار التى تعرض له فى حياته التمثيلية.

وبمقدم رجال من عينة دوق ساكس مييننجن وستانسلافيسكى وبيلاسكو هجرت ملابس المسرح القياسية فى سياق السعى الواقعى وراء المزيد والمزيد من الاصالة والصدق وعلى الرغم من ان التزمت فى التزام الدقة التاريخية الذى كان يدين هؤلاء الواقعيين لم تعد له نفس الاهمية السابقة الا اننا لا ينبغى ان نفقد إعجابنا بالعناية الفائقة التى يبديها ساكس مييننجن وامثاله تجاه الملابس او الجهود المخلصة التى بذلت من اجل ادماج الملابس فى الاطار العضوى للمسرحية ككل فلم يعد الممثل بسببها يظهر فى ليلة الافتتاح بالملابس التى تعن له بغض النظر عن المناظر او الملابس الاخرى او الاضاءة اذ اصبح ثوبه كتمثيلية يؤدى وظيفته كعنصر فى الاطار العريض وهو الاطار البصرى للمسرحية ككل ".

فنية التنكر (المكياج)

" وهذا العنصر خاص بالتجميل او التشويه بمعنى محاولة تغيير هيئة المرء بدرجات متفاوتة حسب الطلب لكن المهمة الاساسية فى الظروف العادية هى اعطاء الوجه مزيدا من المساحيق والالوان الطبيعية المبالغ فيها حيث ان الاضاءة المسرحية تمتص المزيد منها فيظهر اللون العادى للبشرة الطبيعية بصورة باهته وكانها قد قد امتصت ما لديه من حيوية يعوضها الماكيير بشئ من المبالغه فى اماكن محدده واهم علاج لذلك وضع لون فاتح على الاماكن الغائرة مثل تحت العيون ووضع لون احمر داكن على الاماكن العالية مثل الخدود لتسطيحها

التنكر (الماكياج)

" يمكن الوقوف على مفهوم التنكر بصفة عامة استنادا الى اعتبار انه اى تصرف فى الشكل الخارجى الظاهر لاجزاء جسم الانسان كله وذلك باستخدام ادوات وخامات معينه سواء كان تصرفا بسيطا يتوقف عند حدود التصحيح الشكلى او كان تصرفا مركبا ومعقدا من شانه التغيير فى شكل الشخصية تغييرا
واضحا وفى الواقع فان نطاق التنكر واسع بحيث يشمل جميع اجزاء جسم الانسان الا انه من الملاحظ فى نفس الوقت انه هو اهم اجزاء جسم الانسان التى يقع عليها التنكر كما انه من اكثرها تعرضا للتنكر . وتعد الاقنعة المسرحية هى الاصل التاريخى فى تنكر القائمين بالتمثيل بصفة عامة كوسيلة يعبر بها الممثل للجمهور عن الشخصية التى يقوم باداء دورها.

واستنتاجا من التعريف السابق نجد انه هناك نوعين من استخدام ادوات التنكر وخاماته وهما التنكر بغرض تصحيح العيوب الخلقية والتنكر بغرض خلق الشخصية فالتنكر بغرض تصحيح العيوب الخلقية corrective يعنى اصلاح العيوب الطبيعية فى تكوين وجه الانسان مثل الخدود والانوف الشديدة الحمرة وهو التنكر بغرض التصحيح ".

" اما التنكر بغرض خلق الشخصية فهو يؤدى فى الغالب الى تغيير ملامح الشخصية بوضوح تام بحيث يكون التعرف عليها صعبا لو لم يكن المتلقى على علم مسبق بالممثل الذى يؤدى دور هذه

الشخصية ".

" اما المميزات الجسمية مثل الاحدب والبدين وصاحب العاهه فكلها تقع ايضا تحت طائلة فنية التنكر كذلك العيوب فى الوجه مثل شكل الانف يزاد اليها قطع بلاستيكية او يلصق عليها بعض المواد مثل الصلصال تماما مثل الحروق والجروح والتشوهات والعيوب الخلقية وحتى عيوب الاسنان والفك والاطراف من الممكن تصويرها بشكل غاية فى الطبيعية لمساعدة الممثل على الدخول فى اهاب الشخصية المراد تصويرها من ناحية الاطار الخارجى

الماكياج المسرحى

" بوسع الماكياج المسرحى theatrical makeup ان يخفى واحده من اهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحيه او يشوهها كما بوسعه ان يضلل المتفرجين ومن ناحية اخرى ستطيع بصفته جزء متكاملا من تمثيل الشخصية ان ينير الشخصية امام الممثل وامام النظارة ويضع بين يدى الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لاخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية.

لا يخلق الماكياج الشخصية ولكنه يساعد على ابرازها ولن يصل اى ماكياج الى حد الكمال بغير وجود الممثل الكفء وان الماكياج المعتبر تحفه فنية فى حد ذاته ان لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوعى aspecific performance مهما كان الاداء رائعا فهو عديم الفائدة بل واسوا من ان يكون عديم الفائده اذ قد يفسد جهد الممثل فى تمثيل شخصيته ".

" وهذا يعنى ان الماكياج لا يعنى كعكاز لاغنى عنه بل على العكس انه الخطوة الاخيرة فى جهود الممثل لابراز شخصية فى صورة حيه ويقدم له مساعده غالبا ما تكون ضرورية بعد ان يبذل كل ما فى وسعه للعمل بدونه ".

" عندما يظهر الممثل فوق المنصة فان منظره يدل الى حد بعيد على الطريقة التى يعتبره بها المتفرجون فاذا بدا الممثل وحشيا ميالا الى العراك فربما اعتبره المشاهدون شخصا متوحشا ميالا الى العراك واذا بدى منظره وديعا مريحا فربما اعتبره الجمهور شخصا وديعا مرحا ولكنه اذا بدا متوحشا ومشاكسا بينما هو

فى الحقيقة شخص وديع ومريح ارتبك المتفرجون ووقع الممثل فى مازق فقبل ان يقوم باى شئ مما اعد نفسه لفعله عليه اولا ان يزيل الاثر السئ من نفوس المتفرجين والطابع الخطأ الذى اوجده عندهم ومن المحتمل ان يكون هذا عملا طويلا وشاقا عملا يجب تلافيه باى ثمن

عادة ما يكون الماكياج مسئولية الممثل نفسه انه الخطوة الاخيرة فى محاولة اظهار الشخصية التى يمثلها بمظهر الحياة الصحيحة انه نهاية التعبير الخارجى لجميع الافكار والتقدير لما استنتجه من دراسته لدوره يجب ان يكون منظر الشخصية التى يمثلها هاما عنده بنفس اهمية الطريقة التى تمشى او تتكلم بها يجب ان يتحمل الممثل مسئولية تصميم وعمل الماكياج لنفسه وهذا يعنى انه ينبغى ان يلم الممثل بالمبادئ الاساسية لعمل الماكياج وانجح الطرق لوضعه.

وظيفة الماكياجfunction of makeup

الماكياج كما يمارس فى المسرح المعاصر من اصل حديث جدا لاشك فى ان الاغريق استعملوا الاقنعه للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضه ففى الكوميديا الفنية كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له فاذا ما ابصر المشاهدون القناع والثوب عرفوا فى الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه وابان عصر الاصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر جاء الماكياج ليقوم بدور بسيط فى المسرح ولا سيما بين النساء ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن

التاسع عشر عندما ظهرت الكهرباء وجعلت بالامكان تسليط ضوء شديد على المنصة فصار الماكياج امرا لازما بل ويكاد يكون اساسيا وضروريا

اما اليوم فيؤدى الماكياج عدة وظائف درامية هامه:

- فأولا وربما كانت هذه اهم وظيفة للماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين فى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية

فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات واذا كان الشخص مغرورا مزهوا متغطرسا امكن تصميم الماكياج ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعاله لنقل انواع معينه من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت

- وثانيا يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة كما ان الضوء الشديد الذى يجعل الممثل مرئيا لكل شخص فى قاعة المتفرجين يميل الى ان يغسل اللون من على وجه ويدى الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوى البشرة الزاهية اللون اما الممثلون السود او ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون الا الى قليل من اللون الاضافى او لا يحتاجون اليه اطلاقا.
- وثالثا يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم والتى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد

الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين ".

" واما فيما يتعلق برؤية المشاهدين للممثل فكان الامر يختلف تماما لقد كانت المسافة بين الصف الاول والممثل كبيرة بحيث يصبح المممثل قزما وسط ما يحيط به من منشأت وكان من العسير على الممثل ان يستعين بالوسائل التعبيرية الحديثة مثل قسمات وجهه او الايماءات وما شابه ذلك ولهذا استعان المؤلف للتغلب على ذلك بان جعل الاحداث ضخمة والبس الممثل قناعا كبيرا الى حد ما ووضع على راسه باروكة شعر تزيد من ارتفاع راسه كما البسه حذاء عاليا ولما كان المنظر يبدو بعيد بالنسبة للمشاهدين كان من اليسير ان يلعب الرجل دور المرأة دون ان يلحظ المشاهدون فارقا.

وبالتالى كان منظر البطل او البطلة يبدو واضحا بمجرد ظهورهما نظرا لما يرتديانه لقد كانت ملابس الممثلين طويلة فضفاضة ذات الوان ذاهية يقال انها تشبه ملابس كهنة اليوسيس وعلى ذلك لم تكن ملابس واقعية بل رسمية، وكانت تضفى هذه الازياء جلالا على المسرح ولذلك حين غيرت هذه الازياء على اثر ظهور الملابس المهلهلة على المسرح هوجم هذا الاتجاه بانه يحط من قدر وجلال المسرح ".

" هناك عامل مهم يؤثر فى الماكياج وهو اثر المسافة effect of distance فالمسافة تطمس المعالم لذلك يجب تاكيدها حتى يراها النظارة الجالسون فى الصفوف الخلفية والاضاءة المسرحية تبيض الوان الوجه لذا يجب على اغلب الممثلين والممثلات ان يلونوا جفونهم وحواجبهم ويصبغون خدودهم

باللون الاحمر حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بمظاهرهم التى هم عليها فى الحياة العادية. وقلما تعكس الاضواء المسرحية على الممثل ظلالا طبيعية وهذا يجعل من الضرورى تقليد الظلال فى المنطقة بين الحاجب والجفن العلوى وفى المنطقة السفلى للانف والذقن.

اذن فاهم وظائف الماكياج ان الممثل يستعمله ليعطى المتفرجين وفى الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التى يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج لينقل الى المتفرجين هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات وبعبارة اخرى الماكياج وسيلة فعالة لنقل انواع معينة من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ او وقت كما انه من وظائفه معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوءالشديد المركز على المنصة واخيرا فهو يؤكد بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم التى يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره الى المتفرجين فاذا ما اكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى اولئك الجالسين فى ابعد المقاعد بصالة المشاهدين. وتؤثر الملابس فى الالوان والماكياج الى حد كبير ".

" يجد معظم الممثلين فى رائحة الماكياج المسرحى سحرا مثيرا لا يرجع الى مافيه من عطر بقدر ما يرجع الى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التى تسبق العرض مباشرة والواقع انه من منافع الماكياج ما قد يتيحه للممثل من عمل محدد مفيد خلال تلك الفترة العصيبة السابقة على العرض هذا الوصف لا ينطبق على جميع الممثلين اذ يفضل البعض الهدوء والوحده غير ان الغالبية لا تكاد تجد نفسها على انفراد حتى يداخلها القلق والتوتر ومشاعر التوقع المفزعة لشتى انواع الفشل

ولكن ما يسود غرف الممثلين من ثرثرة ونشاط ومفاخرة يساعد على تفريج الكربة.كما تتطلب فترة الماكياج هذه حضور الممثل الى المسرح قبل موعد رفع الستار بمدة كافية حتى يتيح هامشا معقولا من الامان فى حالة الطوارئ .

ولكن القيمة النفسية للماكياج اعمق من جو النشاط الذى تستثيره قبيل رفع الستار ان كثيرا من الممثلين وخاصة عندما يقومون باداء ادوار دراسية مغايرة لطبيعة شخصيتهم يجدون فى الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الاداء السديد بل وفى بعض الاحيان تجدهم يختفون خلف اقنعة ويجرءون على اقوال وافعال كانت تصيبهم بالحرج لو انهم اقاموا عليها بوجوههم العارية.

على الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة بالنسبة للممثل فان وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج انه:

- يصد مفعول الاضاءة المسرحية
- ويرسم الشخصية ويساعد فى القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية الى الجمهور وتعتبر الخاصية الثانية اهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيويه التى يملك الماكياج المساعده على نقلها .
- كذلك يجب على الممثل ان يساعد الماكياج فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بادائهم للشخصيات الاستحواذ على وجوه مرنه وارواح مرهفة

الحس ويتاتى التاثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج والملابس والتعبير.

وعلى اى حال ليست كل انواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه فهنالك ما يعرف عادة باسم الماكياج السوى ولا يستهدف اكثر من تغيرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تذكر اذ يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذى يتبدى من مظهره ولا يستدعى الامر اكثر من توكيد صفات التى يستحوذ عليها الفعل ويسفر مثل هذا العمل فى العادة عن محاولة لابراز اشد قسمات الوجه جاذبية تبعا لذوق العصروهو ذوق متغير ".

" يعتبر ماكياج الشخصيات اكثر اثارة للاهتمام من الماكياج السوى حيث انه يؤدى الى تغييرات واضحة الملامح ففى كثير من الحالات قد يغير شكل الوجه تغييرا كاملا "

الملابس المسرحية

" ان العلاقة بين الثياب والشخصية اعمق مما يتصور الشخص العادى..قد لا تصنع الملابس الانسان او المممثل ولكنها بغير شك تؤثر فى كل منهما وتساعده فى التعبير عن ذاتيته ".

" الملابس المسرحية هي مجموعة الادوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الانسان الممثل الى شخصية محددة طبعا الى جانب

المتممات والقيافة فكل اضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل الى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في اغوار الشخصية سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا وهذا البحث لا بد ان ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل الى البعد الفكري الذي يفرضه الابداع "." الملابس أحد العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها وللأزياء وظائف متعددة منها:

- نقل معلومات هامة عن الشخصية
- والعصر الذي تعيش فيه عمر الشخصية، ثروتها، مركزها الإجتماعي، مهنتها، حسن الذوق أو افتقارها إلى الذوق السليم، حالتها النفسية، حقيقة الشخصية (كأن تجد ثرياً يرتدي ملابس فقيرة (بخيل أو جاهل) أو عجوز– يرتدي ملابس شاب (متصابي
- وهى أيضآ تنقلنا إلى زمن الاحداث، فأنت تميز الزي الأغريقي عن الروماني عن اليهودي وهكذا، بالتالي تنقلنا إلى مكان الأحداث أو المكان الذي يشكل هوية الشخصية –البيئة مثلاً بالإضافة إلى كل ذلك للأزياء دور جمالي واضح وذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة ".

" عندما يخطو الممثل فوق المنصة لاول مرة يكتسب المشاهدون طابعا اوليا عن الشخصية التى يمثلها حتى قبل ان ينطق بسطر واحد من الطريقة التى يرتدى بها ثيابه والطريقة التى يبدو عليها منظره ومن الاهمية بمكان ان يكون ذلك

الطابع الاولى هو الطابع الصحيح الطابع الذى يرغب الممثل حقا ان ينقله الى المتفرجين والا وجد نفسه يعمل امام عائق الطابع الكاذب طول مدة بقية المسرحية.

يجب على الممثل الا يحاول الاحساس والعمل مثل الشخصية التى يمثلها فحسب بل ويجب ان يحاول ايضا ان يبدو كالشخصية وبالطبع بينما الماكياج عامل فى نجاحه فربما لعبت ملابسه دورا فاصلا فى نقل الطابع الصحيح للشخصية التى يقوم بدورها.

وظائف الملابس functions of costumes

" الثوب الجيد كالكلام الجيد والحوار الطيب والعمل الجيد يجب ان يؤدى وظائف معينة محددة يجب ان يغطى لابسه واذا اريد ان يرفع من منظر لابسه ايضا يجب ان

- ينقل الى المشاهدين معلومات هامة معينه عن الشخصية التى يقوم بتمثيلها الممثل.
- كما يجب ان يدل على العصر المفروض ان الشخصية تعيش فيه
- كما يدل على سن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعى
- ويدل ايضا على نوع العمل الذى تقوم به تلك الشخصية او الذوق السليم وان يدل على حالتها او على الحالة السائدة للمسرحية
- واخيرا ان يعطى الثوب دليلا على الطبيعة الاصلية للشخصية واهدافها وطموحها وما تحبه وما تكره وما ترهبه وما تتعصب له وطبيعتها وتكوين اخلاقها ".

" عموما هناك ثلاثة انواع من الملابس المسرحية :الملابس الخاصة او ملابس الحفلات التى يقصد بها تمثيل اى عصر ولكن الغرض منها التعبير عن حالة او فكرة كملابس الكورس في كوميدية موسيقية والملابس الحديثة وتشتمل الملابس المعاصرة والملابس التاريخية التى تضم جميع طرازات العصور التاريخية من العصر الفارسى والمصرى الى الوقت الحاضر ".

هناك عوامل معينة هامة يلزم اخذها فى الاعتبار عند اختيار الملابس:

الملاءمة: suitability

" ربما كان اهم شرط لاختيار او تصميم اى ثوب هو الملاءمة

- هل يناسب الشخص المفروض ان يلبسه؟ واذا كان فستانا مثلا هل هو نوع الفستان المحتمل ان تلبسه سيده بعينها وهل هو زيها؟ هل يعبر عن ذوقها؟
- واذا كان ملاءما لهذه المناسبه الخاصة؟ اهو مناسب لذلك الوقت من النهار او لذلك الفصل من السنه؟
- اهو ملائم لنوع العمل المفروض ان تقوم به تلك المرأة؟ واذا كان مناسبا لشخصية وملائما للمناسبة
- فهل هو متوافق لذلك الموقف الدرامى ؟ هل يسهم فى جو منظر معين ام أنه يشرد الذهن عنه؟

- هل يدعم الحالة ام يزعجها؟ هل يلزم الاجابة على كل هذه الاسئلة بارتياح قبل اعتبار الثوب ملائما فاذا اخفق فى الاختبار وجب استبعاده والاستعاضة عنه بغيره.

صلاحية الارتداءwearability

ربما كان الشرط الهام الثانى لاختيار او تصميم الثوب المسرحى هو صلاحيته للارتداء

- هل يمكن ارتداؤه بفائده وبدون اية قيود لا لزوم لها من جانب الشخص المفروض انه سيرتديه؟ واذا كان فستانا مثلا فهل يتناسب لونه ورسومه مع شكل ولون المراة التى سترتديه ؟

فمثلا الفستان الازرق الزاهى اذا ارتدته شابة شقراء عمل على تاكيد لون شعرها الاشقر وزاده بهاء بينما يعمل الفستان الرمادى او البنى على جعلها تبدو شاحبة باهتة او ان اللون الزاهى يجعل السيدة البدينة تبدو اكثر بدانة بينما يعمل اللون المتعادل على جعلها تتضاءل وتختفى فى خلفية المنصة وبذا ينقص من بدانتها وتحدث الخطوط امثال هذه الاثار فتعمل الخطوط الافقية على اضافة وزن للشخص ويجب على البدين الا يرتديها وتميل الخطوط الراسية الى تاكيد الارتفاع بدلا من الوزن لذا يمكن استعمالها لانقاص الوزن الظاهرى للشخص

- كذلك تتبع صلاحية الارتداء نوع من النشاط الذى يقوم به الشخص وهو لابس للثوب هل الفستان مصمم وملائم ليمكن من لبسته من تادية كل الاعمال المطلوبه منها وهى مرتدية ذلك الفستان؟ فاذا كان عليها ان تؤدى

خطوات رقص معقدة مثلا؟ هل نوع القماش ثقيل بما يكفى ومرن بما يكفى ليغطى جسمها جيدا ويتموج بصورة جذابه مع حركات جسمها؟

التاكيد: emphasis

واخيرا يجب ان يعطى الثوب القدر الصحيح من التاكيد لا كثيرا جدا او قليلا جدا للشخص الذى يلبسه فاذا كان شخصيته رئيسية وجب ان يكون الثوب مصصما بحيث لا يتوه ذلك الشخص اطلاقا وسط المجموع ويتم هذا عادة بواسطة اللون او التصميم غير العادى او باستعمال حليات ".

الأزياء والملابس" ينبغى ان تعبر اشكالها والوانها بجانب تناسقها مع الديكور والمناظر وكذلك الاطار العام والمذهب الفنى المختار بشكل يتماشى مع الشخصية وذوقها وفكرها والبيئة وطبيعتها والعصر وتاريخه وحتى البيئة والمهنة والاصل والطبقة الاجتماعية والظروف النفسية والمكان والزمان الذين تستعمل فيها الشخصية ذلك الزى ".

الموسيقى فى المسرح

تعد اللغة الموسيقية واحده من أهم اللغات الفنية المجردة، فإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التي يدركها ويفهمها الإنسان ويستوعبها العقل بشكل مباشر ويعي ما تعنيه ، فإن العبارات والجمل الموسيقية هي لغة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية لذا أطلق على الموسيقى بأنها " غذاء الروح" وذلك لان تلك اللغة المجردة تخاطب المشاعر والوجدان الذي يغذى الروح."

" الموسيقى لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ولا ضير إذا استخدمنا الموسيقى بدلا من ديالوج حواري أو حتى مشهد "لان الموسيقى هي لغة يمكن لجمهور إن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحاً ".

" **دور الموسيقى في المسرح في كونها**

- " تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي " .
- أنها الجو الذي يعتنق ذلك النضوج الداخلي ، كفكر غير منظور يسري كالعدوى ليستقر في الروح فيستمر لينمو ويولد المعرفة في القلب .

الموسيقى في المسرح تبدأ في الكلام ، وتستمر في الحركة وفي الإيقاع وفي ميلودي الصوت .مثلها في ذلك مثل نشأتها ، وتعامل الانسان معها ، وبالأخص الفنان الاول والانسان الاول الذي حاكى الطبيعة وتعلم منها ، واراد التعامل معها بمختلف الوسائل الصوتية والحركية والتشكيلية . فاستثمر جمالها بالرسم والنحت والشعر والغناء والموسيقى ، وحاكى تضاريسها من جبال ووديان وانهار وحيوانات واصوات الذي ذكرناه جميعا . ومنها وبها شكلت الموسيقى المحتوى الحقيقي للرؤيا المسرحية و"العرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضا إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا . من خلال الكلام ، الحركة ، الإيقاع ، ميلودي الصوت ، اللون ، الصمت ، السكون ، الظلام .. إلى غير ذلك . لأن العرض بدونها سيكون سيئا .

ففن الموسيقى يعلمنا كيف أن تغيرا طفيفا في الإيقاع سينتج زيفا . ان الشكل في الموسيقى يعلمنا الحرفة ، والمضمون فيها يعلمنا الإحساس والشعور بها روحيا . ومن كلاهما نسمع ذلك اليومي الذي نطلق عليه {الجو العام} أو {المواطنة في الفن} كما يسميها توفستونوكوف الذي يقول "إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أوركسترا سمفونية ، فأن الموسيقى هي آلة من الآلات العرض المسرحي . وعليه يجب ان ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من اجل التكامل الفني في العرض المسرحي . وهو يعني أيضا ، أن الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لا يمكن أن تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية ، وان انسجام الأداء مع الموسيقى أمر ضروري . وعندما يتوجب وجود الموسيقى في المسرحية فعلينا أن نجد لها المكان الملائم كما يرى ذلك مايرخولد . مما تقدم يتأكد أن الموسيقى واحدة من الوسائل المهمة في المسرح هذا الفن متعدد الجوانب .

إننا نعيش في الطبيعة ونحن محاطون بالأصوات المختلفة ، القبيح منها والجميل وبما أن المسرح هو محاكاة الطبيعة ، إذن لابد لتلك الأصوات أن تصاحب أحداثه ، وترافق حواراته ، وحسه الموسيقي " تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي ، والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي . إذن هل يعني ذلك أن للموسيقى تأثيرا أخلاقيا وروحيا على حياتنا ؟ وهل تجعل من مشاعرنا اكثر نبلا ؟؟؟ .

يقول ألن دانيلو :"أن الموسيقى تعد وسيلة لفهم عمل أفكارنا إضافة إلى إحساساتنا العاطفية . كنوع من الترابط بين الرقم والفكر وهذا التأثير

الأخلاقي يجعل المشاعر الإنسانية أكثر نبلاً .

- وفي المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار إلى المتفرجين . بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزيقي . وما تنتجهُ هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي وهما معاً "الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد" يحددان إيقاع المشهد . وبالتالي من إيقاعات المشهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل وما أكد أيضاً يوري زافادسكي هو تحديد مكانة المؤلف الموسيقي ضمن المجموعة المسرحية بكونه يساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض مما يتيح إمكان المحاكاة الحقيقية للموسيقى الداخلية . ذلك لأن الموسيقى تعلمنا الشعور بما هو يومي وحياتي في مسرحنا . وهو ما نسميه الجو العام للعرض المسرحي . لأنها – كما قلنا تمتلك الأهمية الأساسية في خلق الجو المطلوب للعرض المسرحي . والذي من خلالهُ تصبح التجربة الروحية واقعاً ملموساً . وكما إن الأفكار والأهداف العامة والرئيسة محددة في المسرحية .

كذلك فإن التأليف الموسيقي يجب أن يتم في ضوء تلك الأهداف والأفكار ويجب أن يكون التأليف الموسيقي متماسكاً مع مكونات العرض المسرحي وصولاً إلى التكامل الفني المطلوب للعرض المسرحي ككل . إلى الذي نستطيع معه أن نميز تلك الموسيقى المؤلفة خصيصاً للمسرحية حتى إن تم سماعها بمعزل عن مشاهدة العرض ، وانطلاقاً من ذلك التحديد نستطيع القول إن الموسيقى التي يتم تأليفها لمسرحية ما لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصلح لمسرحية أخرى حتى لو إتفقت معها في النوع ، وتقاربت

في الأهداف العامة ، وفي الأفكار . وإنه في حالة إستخدامها سنشعر بالفارق ولو كان بسيطاً . وعليه فإن الشكل الموسيقي للعرض المسرحي يأخذ الحيز الكبير الأخير في عمل عدد من المخرجين حين يحددا الوحدة الأسلوبية والفنية للعرض .

وعلى العموم فأن الموسيقى التي يتم وضعها للدراما المسرحية لا تتم إعتباطاً ، لسد نقص في الإخراج ، أي للإفراغ في المسرحية بل على العكس من ذلك أن الموسيقى تشكل جزء اً هاماً وأكيداً وفاعلاً تماماً في أهميتها كالممثل والإضاءة والديكور . وغيرها من المستلزمات الهامة في تكوين العرض المسرحي . أن الموسيقى تعني خللاً كبيراً يؤثر على العرض المسرحي إذا أسيء استعمالها في العرض والعكس صحيح الموسيقى تعني كياناً كاملاً من الأحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الأفكار والمعاني إلى المشاهد أو أنها تفك رموز ما كان غامضاً من تلك المعاني و الأفكار فأن كل آلة فيها يمكن أن تمثل شخصية من شخصيات المسرحية فالموسيقى بالأساس وجهة نظر مهمة . لشخصية في المسرحية ومجموعة أشخاص تعبر عن ما في داخلهم من وجهة نظر أي أنها تفكير الشخصية بصوت مرتفع ، يمكن للجمهور إدراكه وفهمه .

إذن نخلص إلى القول

" أن الموسيقى في أهميتها تكمل العرض المسرحي ، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي "

" الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث. وغالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزءين متممين للعمل المسرحي الناجح ".

" أن الموسيقي المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي. وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقي في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكّون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلا "موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا.

وقد بلغ استعمال الموسيقي والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقي بعنصر مهيأ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر. والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي".

" وعلى المخرج الذي يريد استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في عمله المسرحي عليه أن يحسن اختيار الموسيقى التي تجذب الجمهور وان لايبالغ في

استخدامها. إذا على المخرج إن يكون ذواقاً في عملية اختيار وتصميم الموسيقى لان مفتاح نجاح العمل بيده وان يكون فكرة (للدراماتورج) أثناء التأليف الموسيقي من خلال تصميم مجموعة من المعزوفات المختلفة التي تجمعها وحدة موضوع وهي فكرة العمل المسرحي وعليه أن يميز بين استخدام الموسيقى في المشاهد وان يستطيع أن يكون دراما موسيقية متكاملة كأن تكون صراعاً بين الخير والشر أو الحياة والموت أو الحزن والفرح وغيرها.

وعليه أن يجعل جميع الموسيقى التي يستخدمها في عمله المسرحي مرافقة لحركات ورقصات درامية وان لا تكون مجرد موسيقى لملء الفراغ مما يسبب مللا لدى المتلقي من تكرار الموسيقى أو طولها غير المبرر. ومن أهم الفنون المسرحية التي تعتمد على الموسيقى في عرضها هي (الاوبريت ومسرح العرائس والأوبرا والباليه والبانتو مايم "المسرح الصامت "والدراما دانس (الرقص الدرامي)" ".

" ان نجاح استخدام الموسيقى في العروض ينجم من درايتين وهما الدراية بفن المسرح والدراية بفن الموسيقى. وحين يتوفران عند المخرج بوصفه قائد العرض من شأنهما ان يعيناه في التقاط الدور التوظيفي للموسيقى.لدينا من الموسيقى نوعان: موسيقى آلية "اي خالية من الكلام" والموسيقي الغنائية - شعر، لحن، اداء، ايقاع، موسيقى مرافقة وهي غالبا ما تكون ثانوية.الموسيقة الالية، منها السمفونية، الكونشرتو، السوناتا، الافتتاحية، التقاسيم، ويعد استخدام هذه القوالب من اسوأ انواع الاستخدام في العملية المسرحية، فهذي القوالب تسير على وفق نظام خاص في التأليف الموسيقي، فضلا عن موضوعها المستقل الذي صمم له المؤلف جملا موسيقية مركبة تركيبا مقصودا يحاول فيه المؤلف رسم علامات يستدل منها

المتلقي لفهم الموضوع، وغالبا ما يستقي المؤلف الموسيقي موضوعاته من الاساطير او الشخصيات المشهورة او قصائد شعرية او من الادب العالمي او بصورة معركة مشهورة وهكذا لا تجد موسيقى خالية من موضوع يخصها. اذن فعملية اشراك موسيقى من هذا النوع يشتت كلا الموضوعين موضوع الموسيقى وموضوع المسرحية

وهذا الحال ينسحب على الكونشرتو في حالة استخدامها في العروض فالكونشرتو مؤلفة موسيقية آلية تتحاور فيها آلة واحدة مع مجموعة آلات فتارة يهدأان واخرى ينفجران على شكل سرد حواري درامي يعتمد موضوعا معينا، فمخاطر اشراكه في العرض اكثر من غيره.وكأن هذه السطور تتضمن دعوة للعمل الجاد على انتاج ثقافي جديد اسمه مصمم موسيقى العرض اي ذلك الموسيقي الذي يعرف متطلبات العرض اي الذي لا يحاكي الاحداث فيصاحبها، بل ان يتخذ تلك الاحداث او الحدث المعين لاستثارة خياله كي ينجز موسيقى تشترك في بث رسالة العرض. وهذا ما يحتاجه الواقع المسرحي فعلا ".

المصادر:

تاريخ تطورالإضاءة المسرحية

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملاً لفنيات العرض المسرحى، ويغتنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها

ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملاً بثلاث نقلات أو أكثر أوأقل.

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً بينما الإضاءة المسرحية هى لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها.

الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية :

١- الرؤية

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخياً- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو

أكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد.

٢- التأكيد والتركيز

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣- التكوين الفني:

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسى للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة و التكوينات البصرية الأخرى.

٤- خلق الجو الدرامى

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

٥- الإيهام بالطبيعة

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

٦- الدلالة على الزمان والمكان

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

" ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الاضاءة ان تعمل للإخراج اكثر من مجرد اظهار الممثلين ، تستطيع الاضاءة ان تسهم بقدر عظيم في احداث الاثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الالوان فيستطيع ان يزيد من الحالة المسرحية او يتلف تلك الحالة فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الاساسية للمنظر او المسرحية وكذلك تقوم الاضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه الي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج

عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن ان يبدو جميلا الا اذا اضئ اضاءة صحيحة واحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم او المنظر الضعيف التنفيذ ان يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية."

نموذج لمنهجية تحليل النص المسرحي

المقدمة:

لقد ظهر المسرح العربي المكتوب سنة ١٩٤٧ و بدأت الكتابات المسرحية اولا باستيحاء نماذج المسرح الغربي (الفرنسي الايطالي) ثم جاء الاقتباس
من الادب الانجليزي (شكسبير). و منذ ذلك الحين اخذ المسرح العربي يتطور.
وتتجلى اهمية المسرح في الادب العربي الحديث في كونه جنس ادبي يعبر عن قضايا المجتمع بواسطة رصد الصر اع بين قوى اجتماعية اوفكرية او سياسية باستغلال اسلوب الحوار الذي يشخص الصراع
بين هذه القوى ويجسد حركتها وتفاعلاتها ويكشف عن مواقفها وأحاسيسها، وباستغلال أحداث سردية تكون حكاية نص المسر ح

والنص لصاحبه. ... .وهو اديب مغربي/ عرقي/ مصري. ... .

و بناءا على سيرة الكاتب وشكل النص يبين انه عبارة عن مسرحية و المؤشرات الدالة على ذلك الحوار، حيث ان هناك تبادل الكلام بشكل مشهدي بين مجموعة

الشخصيات بالاضافة الى توظيف الارشادات الموجهة عادة الى الممثل او المخر ج.

❖ وهذ النص

المسرحي يجسد حوار بين شخصين احدهما........................

.... والاخر ....(تقديم الشخصيات ووصفها).

اما القضية الاساسية التي يدور حولها الحوار في النص فهي قضية.

.... .و يمكن اختزال موقف طرفي الحوار

كالتالي : احمد يرى.................................. وعلي يعتبر......

....

التحليل:

إذا انتقلنا الى تحليل النص فسنجده يتوفر على سمات المسر ح:

القوى الفاعلة (النماذج البنيوية المجسدة للموقف المسرحي): النص المسرحي يستغل الشخصيات كنماذج بشرية تجسد موقفا مسرحيا.

احمد يجسد..................................و علي

يجسد................................ (تحديد رمزية الشخصيات و صفاتها ودلالتها)

الصراع (داخلي و خارجي):

الصراع بين الشخصيات يكون على عدة مستويات: المستوى الاجتماعي، الفكري، النفسي..................

و يتجلى الصراع على المستوى الاجتماعي فيما يلي:

.................................(اقتباس الامثلة من المسرح)

اما الصراع على المستوى النفسي يجسده الحوار

التالي...............................(اقتباس الامثلة من المسرح)

والصراع على المستوى الفكري ينحصر فيما

يلي:..................................(اقتباس الامثلة من المسرح)

الحوار (داخلي و

خارجي)..

....

خصائص الكتابة المسرحية

يتميز هذا النص بخصائص الكتابة المسرحية حيث اعتمد انساقا من العلامات: سمعية (صوتية لسانية) و مرئية (اجساد وحركات) ويمكن رصد هذا من خلال الارشادات المسرحية التي تضمنت مايلي:

اشارات الى المخرج: كتحديد خصائص المكان و سمات طرفي الحوار و سنهما و موقعهما على الخشبة (اعطي الامثلة من النص)

اشارات الى الممثل:

....

....

اشارات الى المشاهد: كتقديم النص المسرحي

اشارات الى القارئ: تقديم النص، التميز الخطي بين اسماء طرفي الحوار و بين الحوار و الارشادات المسرحية، اضافة الى علامات الترقيم (اعطي الامثلة من النص).

الانتقاء و البثر: النص المسرحي تتخلله فراغات لان المسرحية لا تمنح الاجزاء يسيرا من الكلمات التي يفترضها تحقيق الحدث لان القارئ ملزم بان يفهم المجموع (اعطي الامثلة من النص)

خاتمة: وهكذا نستخلص ان النص يجسد خصائص المسرح اذ عبر من خلال ادواته الفنية عن قضايا يجسدها الصراع بين قوى اجتماعية او فكرية او نفسية تجمعها علاقات التوافق و التضاد.

الصراع الدرامي : وينبني الحدث على صراع يتجسد فيما تمثله الشخصية من مواقف مختلفة حول موضوع ....حيث الشخصية (تحديد سيماتها) ،(................) تقول(موقفها) والشخصية الثانية

استنتاج تحدد فيه نوعية الصراع الدرامي :اجتماعي سياسي تربوي) ...
)..................

_ هكذا حددت مواقف الشخصيات نفس النص الدرامي فما نوع العلاقات التي ربطت بين هذه الشخصيات؟

لاشك ان مقومات النموذج العاملي في النص تعكس وجود بنية ضدية في النص تمثلها الشخصية (..............) التي ترغب في موضوع (...........) ويساعدها (............) ويعارضها (..............) والشخصية (............) عامل الذات التي ترغب في موضوع (...) ويساعدها (...........) ويعارضها ....

الحوار: ان شبكة العلاقات بين الشخصيات باعتبارها القوى الفاعلة في النص قد قدمت اعتمادا على قالب مسرحي اساسه الحوار والارشادات المسرحية فما خصائصهما .

يلعب الحوار دورا اساسيا في النص المسرحي حيث تعتمده الشخصيات للتعبير عن مواقفها مباشرة دون الاستعانة بالسارد كما هو الحال في النصوص القصصية.

الشخصية (............) تعبر عن موقفها (............) ودافعت عنه من خلال (حججهها،...)الشخصية (.........) موقفها متناقض لموقف الشخصية الاولى وهو (.............) وقد دافعت عنه من خلال (...........) والى جانب الحوارنجد السرد (امثلة) والوصف (امثلة)وحضورهما ساهم في تكسر رتابة الحوار وابعاد الملل عن المتلقي .

الارشادات المسرحية : اما الارشادات المسرحية فقد حضرت في بعض انواعها اشارات الى المخرج (مثال) اشارات الى الممثل (امثلة) اشارات الى الزمان والمكان (امثلة) بالاضافة الى الحذف حيث هناك فراغات تتخلل النص (امثلة) والقارئ ملزم بملئها

استنتاج: ان هدف هذه الارشادات هو اشراك المتلقي في انتاج النص المسرحي ونقله من مسرح النص الى مسرح العرض كانه يشاهد عرضا مسرحيا .

خاتـة : هكدا يكون النص قد استهدف (دلالة النص ....) في قالب مسرحي فني حضرت فيه خصائص الخطاب المسرحي من وضعيات حوارية وشخصيات ....وصراع درامي ....ثم ارشادات

الفصل الرابع

مسرحية الهمجى تأليف لينين الرملى

الشخصيـــات

آدم : مدرس حوالى ٣٥ سنة.

حـــــــورية : زوجته ٢٩ سنة.

قاســــــــم : جار قديم لآدم فى نفس عمره.

نانـــــــــى : زوجة قاسم فى نفس عمر حورية.

مــــــلاك١ : ملاك شاب.

مــــــلاك٢ : ملاك شاب.

شيــــطان١ : المفتش - المعاكس - كاظم - سمير.

شيــــطان٢ : السائق - الخادم - المدرس - رجل الإنسان الآلى.

جاكلــــين : امرأة بولندية.

زهـــــــرة : (ابنة آدم - ٨ سنوات مثلاً).

دخــول

المكـــــــان : مكان ما بالفضاء

الزمـــــــان : الوقت الحالى

المنظـــــــر : تظهر الكرة الأرضية معلقة فى الفضاء وقد سطع نورها

(يدخل ثلاثة ملائكة يتطلعون نحوها بانبهار).

مـــــــلاك : الله .. الأرض طلعت ، شايفينها؟

مـــــــلاك : جميلة وشاعرية قوى.

مـــــــلاك : مع إنى ملاك لكن ساعات كنت أتمنى أكون من أهل الأرض.

(يظهر الشياطين فى مقدمة المسرح ويضحكون بشيطانية).

شيطـــــــان : سالخير، انتو ياللى هناك... هاى.

شيطـــــــان : ماتردوا السلام، بنقولكم هاى

مـــــــلاك : محدش يرد عليهم، دول الأبالسه الشياطين.

شيطـــــــان : يعنى انتو ملايكة بجد ياخى؟

مـــــــــلاك : ولا تعبروهم.

مـــــــــلاك : هما بيضحكوا على إيه، أنا مش قادرة أفهم.

مـــــــــلاك : نازلين زى عوايدهم يفسدوا فى الأرض.

شيطـــــــان : سامع الظلم يا إبليس ياخويا، طب واحنا مالنا، ما هما اللى فسدانين خلقه.. هاها.. دول حتى بيجيبو لنا شغل. حد يكره؟

شيطـــــــان : (ينظر ناحية الأرض) بص .. بص الحرب اللى هناك دى يا إبليس .. عمالين يقتلو فى بعض ، ٦٥ ألف واحد ماتو.

شيطـــــــان : ولاً المجاعه اللى هناك دى.. تفطس م الضحك. الناس بيموتو م الجوع، عيال وستات وعواجيز وشباب زى الورد.

شيطـــــــان : يا.. كل دى ناس رايحة المحاكم! أرزاق.

مـــــــــلاك : لأ لأ بقى، كفاية تريقة ع البشر، ممكن تسيبو الإنسان فى حاله..؟

شيطـــــــان : كل دا ولسه بتسموه إنسان؟ طب بأمارة إيه؟

مـــــــــلاك : قصدكو إيه؟

شيطـــــــان : افهموها بقى، البنى أدم بتاعكم اللى طالعين السما بيه.. ما فيش رجا فيه، لأن الطبع يغلب التطبع.

شيطـــــــان : آه والمثل بيقول.. ع الأصل دور.

الشيطـــــــان : واسألو داروين.. قـالهـا من زمـان.. اللـى بتسموه إنسان.. فى حقيقته حيوان...

مـــــــلاك : جايز دا صحيح من الناحيه الجسديه، إنما الإنسان طول عمره إنسان برقى مشاعره..

مـــــــلاك : وسمو عقله...

الملائكـــــة : ونبل فعله..

الشيـاطـين : هئ هئ ما يحكمشى!

الشيطـــــان : طيب بينا وبينكم التاريخ، والتاريخ مايكدبش، تعالوا نرجع فى الزمن لورا واتفرجوا عليه من يومه كان طبعه إيه.

إظـــــلام ...

البداية

المنظــــر : ربوة صخرية فى جانب منها فتحة كهف، شجرة إلى اليسار.

الأفق ملىء بالسحب، شبورة تلف المكان، صوت رياح تهب.

صوت شيطـان : البنى آدم ظهر من حوالى مليون سنه لكن إحنا مش حنرجعكم فى الزمن كتير.

يكفينا ميه.. ميتين ألف سنه.

صوت مــلاك : ما تنسوش إن الإنسان وقتها، مكانش أقوى المخلوقات، وكان عليه يصارع الطبيعه القاسيه عشان يضمن إنه يفضل على قيد الحياه.

(الوقت فجر.. يظهر رجل بدائى يهبط صخرة ويصيح ثم يلاحظ صدى صوته فيكرر بعض الأصوات ويستمع إلى ترجيع الصدى بدهشه. يتثاءب ويتمطى بقوة، يتجه إلى مصدر ماء بين

الصخور فيشرب بصوت مسموع. يسمع عواء حيوانات فيمسك رمحه ويصيح صيحة الصيد ويخرج فى أثرها).

صوت مــلاك : كانت الدنيا غابة كبيرة، وكان قدرًا على الإنسان أن يأكل.. أو يؤكل.

(من اليمين تظهر امرأة بحذر وفضول وهى تتطلع حولها، تتابع معركة الرجل مع الحيوانات التى تجرى خارج المنظر).

الرجـــــــل : (يصيح صيحة النصر وهو ممسك بقطعة من لحم حيوان).

المـــــــرأة : (تختبئ خلف الشجرة وتتحين الفرصة عندما يجلس لكى تسرق العظمة، لكنه يظبطها ويلقيها بقطع الأحجار فتجلس بعيدًا وتحاول أن تغريه).

الرجـــــــل : (ينظر لها بازدراء ويصيح).

(صوت عاصفة، المرأة ترتعش، الرجل يقترب منها، ويحيطها بذراعيه).

المـــــــرأة : (تطلب الطعام) أكاكا..

الرجـــــــل : (يرفض ثم .. يفلى شعرها وتفلى شعره..)

المـــــــرأة : (تشير لنفسها) حو حو .. حو حو.

الرجـــــــل : (يشير لنفسه) دا دا .. دا دا..

(يتحسس جسدها بفضول.. ثم يدعوها لدخول الكهف).

المـــــــرأة : (تهز كتفيها بمعنى الرفض).

الرجـــــــل : (يشير لها بالعظمة بإغراء ثم يلقى بها داخل الكهف).

المـــــــرأة : (تسرع إلى داخل الكهف).

الرجـــــــل : (يصيح بانتصار وفرح ويتبعها).

صوت مـــلاك : لا مؤاخذه أصل مكانش لسه الجواز ظهر..

(الرجل يظهر من الكهف ويضرب صدره بيديه بفخر لكن تخذله ساقاه).

(يتحرك إلى الشجرة وينام).

المـــــــرأة : (تظهر من الكهف وهى حامل فى شهرها التاسع ثم تلتفت للداخل وتنادى).

(تظهر طفلة فى السابعة تخرج من الكهف باكية..).

المـــــــرأة : (تحاول إيقاظ الرجل بلا جدوى فتضربه بحجر على رأسه وعندئذ يصحو).

(تعطيه الرمح وتشير له وهى تدمدم تطلب منه الخروج للصيد).

الرجـــــل : (يخرج وهو يغمغم بدوره محتجًا).

المـــــرأة : (تجلس لتداعب طفلتها حتى تغفو فى صدرها).

(تسمع صوت الرجل من الخارج يصيح بانتصار فتنهض لاستقباله بفرح).

الرجـــــل : (يظهر وبصحبته فتاة).

المـــــرأة : (تقترب من الفتاة وتتحسس شعرها الطويل بغيرة وحسد).

الفتـــــاة : (بدورها تتحسس بطن المرأة الحامل بدهشة وغيرة).

الاثنتـــان : (تحاولان شد الرجل كلٌ من يد).

الرجـــــل : (يدفع عنه المرأة بعيدًا).

المـــــرأة : (تغضب وتأخذ ابنتها وتدخل الكهف وتسد فوهته من الداخل).

الرجـــــل : (يقدم للفتاة عظمة ثم يحتضنها).

(يظهر رجل آخر ويصيح بعدوانية ويهجم ليشد الفتاة نحوه).

الغريـــب : (يرى العظمة وقد سقطت على الأرض فيحاول أن يأخذها).

الرجـــــل : (يضربه بغضب ويتماسكان).

صـوت مـــلاك : كان البقاء للأقوى... وكان فى ذلك حكمة.

(فجأة نسمع زئيرًا عظيمًا وأصوات أحجار تتهشم).

(الرجلان يتوقفان عن العراك، بينما تخرج المرأة والطفلة من الكهف).

(يظهر ديناصور خلف الربوة ويتقدم وهو يصيح).

(الغريب يحاول الهرب، لكن الديناصور يقطع طريقه ويضربه بذيله فيقع).

(الديناصور يهم بقتله، يتقدم الرجل ويناوش الديناصور ثم يرقد على ظهره ويدفع الحربة فى بطن الديناصور الذى يئن ويتراجع ثم يسقط).

صوت مـــلاك : كان انتصاره عظيمًا عندما اكتشف أن قوته تكمن فى قدرته على استخدام عقله.

(المرأتان تحيطان بالرجل الذى يصيح بزهو وانتصار).

(الغريب ينظر نحوه بغيرة وكراهية).

صـوت شيطان : وكانت خيبته عظيمة لما استخدم نفس عقله فى ارتكاب أبشع خطيئة.

الغـــــــريب : (يلتقط حجرًا ويضرب به الرجل على رأسه من الخلف).

(يقع تمثيل بقية المشهد بالحركة البطيئة مع موسيقى تبدأ خافتة).

الرجـــــــل : (يترنح بتأثر الضربة ويستند بذراعيه إلى شجرة جرداء).

الغـــــريب : (يأخذ الفتاة والعظمة ويدخل الكهف).

المـــــرأة : (تولول باكية وهى تحاول أن تساعده على النهوض).

الرجـــــــل : (يتأوه آهة طويلة، يتردد صداها ثم يسقط رأسه بين ذراعيها).

إظـــــلام

الرهـــان

المنظـــــــر : طريق على الأرض.

الزمـــــــن : الوقت الحالى .. ذات مساء.

(تظهر الملائكة والشياطين).

شيـــــاطين : هو دا الإنسان...؟!

حيوان .. خبيث جبان.

ولهذا عاش ألف .. ألف .. عام.

وانقرضت أوام أخواته الدناصير الضخمه

لأنها كانت يا حرام.. بريئه وهبله.

ملائكـــــة : لأه. العبره مش بالماضى.

العبرة باللحظة دى.

الإنسان .. عبر.

عبر بحار الدم..

عبر جبال الألم..

وانتصر.

الإنسان .. صعد.

من كهوف الخوف..

من ظلام الجهل..

أصبح بشر.

شيـــــاطين : الإنسان .. قلع.

خلع رداء الوحش..

لبس جاكت.. لبس فستان.

ولما حب يدلس .. اتوكس!

شيطـــــــان : تنكروا إنه لسه بيحقد؟

شيطـــــــان : لسه بيكره وبيحسد؟

شيطـــــــان : لسه بيطمع، لسه بيغدر وبيخدع؟

شيطـــــــان : لسه بيقتل حتى أخوه الإنسان؟

مـــــــلاك : احنا ما ننكرش بالمره إن فيه قلبه شريره مندسه، لكن الأغلبية عرفت معنى الإنسانية.

شيطـــــــان : البشر كلهم عجينه واحدة.. واسألونا احنا.

شيطـــــــان : آه كل ما فى الأمر، إن القوى فيهم بيقدر ع الشر .. بينما الضعيف لأه.

مـــــــلاك : قلت لكم ما فيش فايده من المناقشه معاهم.

شيـــــاطين : طب احنا بنتحداكم . اختاروا واحد على كيفكم م العصر الحالى، وتعالوا نشوفه إذا كان اتحضر واترقى ولا لسه همجى وبدائى.

مـلائكـــــة : ماشى.

شيـــــاطين : دوروا واختاروا.

مــــــــلاك : سيبونا نفكر.. دى حاجه تحير.

شيطـــــــان : تحير ليه؟ (مشيرا إلى المتفرجين) قدامكو ناس كتير أهم، اختار أى حد فيهم.

ولا تحبوا إنتوا ترشحوا واحد وهما ينتخبوه؟ هاها.

شيطـــــــان : عندى فكره . أول واحد يمر م الناحية دى يبقى هو اللى عليه العين والنيه.

ملائكـــــة : موافقين.

(تدخل فتاة ليل من اليمين)

شيـــــاطين : أهيه، قلتوا أيه . تنفع؟

مــــــــلاك : أعوذ بالله . دى أكيد انتو اللى باعتينها.

مــــــــلاك : لا ياعم مش لاعبين.

شيطـــــــان : طب تعالوا ما تتقمصوش.. نشوف حد تانى.

مــــــــلاك : طب خلوها من الناحية دى.

(شحات يدخل من اليسار)

الشحـــــات : حسنه لله يا محسنين.

مـــــــلاك : لأ لا يمكن، دا شحات، ما ينفعش.

شيطـــــان : أول مرة أشوف ملاك طبقى وبورجوازى.

مـــــــلاك : لأ الشخص المطلوب، شرط أساسى يكون إنسان عادى.. يمثل ملايين الناس فى العصر الحالى.

شيـــــاطين : ماشى، نصبر لما نشوف آخرتها معاكى.

(ثم ينظرون نحو الصالة ويشيرون) أهو .. الدور على دا.

آدم : (من نهاية الصالة) ماتمدى ياحوريه شويه..

حـــــورية : مش على قد رجليا؟

(يظهر الاثنان قادمان إلى مقدمة المسرح).

شيطـــــان : هيه، رأيكو إيه؟

مـــــــلاك : استنوا لما نعرف شيء من أفكار (ثم لآدم) لحظة من فضلك.

(آدم وحورية يجمدان فجأة).

مـــــــلاك : إنت مين؟

آدم : (وكأنه منوم) الاسم: آدم عبد ربه آدم.

مـــــــلاك : والمهنه؟

آدم : معلم أجيال.

حــــــــورية : قصده مدرس إعدادى.

مـــــــلاك : ادينا فكرة عن حياتك.

(آدم يقفز على خشبة المسرح وخلفه حورية ويغنى)

آدم : أنا إنسان عادى. ودى هى حوريه مراتى..

عرسان طازه.. يدوب السنه دى.

شيطـــــــان : وايه عيوبك يا آدم؟

آدم : يوه.. عيوبى كتير.. ما انكرشى.

إنما عيبى الأساسى .. إنى صريح ما اكدبشى.

حــــــــورية : مظبوط يا حياتى.. عمرك ما كدبت.. ولا أنا.

شيطـــــــان : طب المدام عندها كام سنة؟

حــــــــورية : نعم؟ مش واخده بالى.. إنما هو أكبر منى.. عشر سنين بالملى.

شيطـــــــان : قوللى بصراحة مطلقه، عرفت كام ست قبلها؟

أدم : يوه... (ثم مستدركا) مين أنا؟ ما بلاش السيره دى.

حــــــــورية : حبيبى إنسان مثالى.

أدم : فعلاً دا حقيقى. طول عمرى دوغرى وف حالى..

أمين موضوعى ، ومثالى.

عاقل جداً وصبور.. إنما أبداً مش مغرور.

حــــــــورية : وأنا كذلك.

آدم : وهى كذلك. ولأن عندى مبادئ .. أكره الكذب.. ومستحيل اغش.. لا يمكن أنافق. مقدرش اشوف الظلم واسكت. لأن الساكت عن الحق شيطان أخرس وتافه.

حــــــــورية : حبيبى إنسان مثالى. حبيبى نقى وطاهر..

شجاع، مثابر، وفوق دا كله شاعر.

آدم : لأه .. شاعر عظيم من فضلك!

حــــــــورية : وخلف كل عظيم امرأة.. أعظم منه بمراحل.

مــــــــلاك : وإيه رأيك فى الدنيا يا آدم؟

آدم : جميلة هى الحياة رغم المتاعب والمآسى.. فقط لو كل الناس يبقوا زيى.

حــــــــورية : الله يا حبيبى. دى كانت تبقى الجنه حقيقى..

آدم : ولهذا فالحكمة فى رأيى، هى تجنب المعاصى..

وتحضرنى بالمناسبة دى قصيدة ألفتها الساعة دى.

حــــــــورية : سمع هس، الوحى نزل.. آدم هيشعر.. قول يا شاعر.

(يصدر همهمات غير مفهومة) دا من الشعر السياسى! أما من الشعر الأخلاقى ، فقد قلت:

كن أنت نفسك ولو كنت صعلوكًا وضيعًا.

عش طاهرًا شريفًا ولو كانت حياتك هبابًا وطينًا.

لا تقل أف، ولا تشعر بضيقة.

هكذا الدنيا منذ بدء الخليقة.

صراع كلاب أحمق، على عظمة حقيرة.

فماذا يفيدك لو أكلت العظمة وحدك. وبعد الهضم.. خسرت نفسك والحقيقة؟

مـــــــلاك : شفتم؟ . آدى الإنسان ولا بلاش.

شيطـــــــان : هأو . أهو كلام، البنى آدم بتاعكم اخترع اللغه عشان يكذب ويزيف حقيقته.

شيطـــــــان : المحك تصرفه وفعله، عشان كدا، لازم تختبره.

مـــــــلاك : ازاى يعنى؟

شيطـــــــان : ندخله فى تجارب ونشوف إيه حيكون رد فعله هيتمسك بالفضيلة ولا حيسقط فى الخطيئه؟

مـــــــلاك : بشرط ما تكونش تجارب صعبه.

شيطـــــــان : لأ .. اطمئنو .. الأسئلة حتكون سهلة جدًا وكله من المقرر ع البشريه. وزياده فى الاحتياط هنتخفى إحنا وانتو فى أشكال بنى آدمين.

شيطــــــــان : (بضيق واستنكار) إيه .. ليه؟

شيطــــــــان : معلش.. عشان نعرف نراقبه كويس.

شيـــــــاطين : هيه عندكو تماحيك تانيه؟

ملائكـــــــــة : لأه.

شيـــــــاطين : يبقى اتفقنا عليه.

شيطــــــــان : (للمتفرجين) وانتو.. فتحو عينيكم واشهدو على تصرفاته وفعله..

عشان انتو اللى ف الآخر هتحكموا علينا أو عليه.

شيـــــــاطين : آدم عبد ربه آدم.. استعد ياهمام.. من الآن يبدأ الامتحان.

السؤال الأول.. فى الكذب. لماذا كان دائمًا منجيًا؟

ملائكـــــــــة : لا تكذب.

(صوت جرس يدق)

(آدم وحورية يعودان لليقظة ويخرجان)

إظـــــــلام

الكـــذب

المنظـــــــر : شقة صغيرة . كأنها لدمى فى مسرح عرائس. عرضها متران وارتفاعها متر ومقسمة إلى صالة بها مائدة ومقعدان ونافذة. وحجرة نوم بها سرير لشخص واحد).

(أدم وحورية يدخلان من باب الشقة).

آدم : يا سلام الواحد مايرتحش غير فى بيته يا حوريه (رأسه يصطدم بالسقف).

حـــــــورية : يا حبيبى حاسب، الجيران اللى فوقينا اشتكو.

آدم : لا مؤاخذه . ياللا يا حوريه حضرلنا العشا لحسن واقع م الجوع. هيه محضر لنا إيه؟

حـــــــورية : فاضل عندنا بقية الغدا بتاع امبارح.

آدم : إيه دا.. لسه فايض؟

حـــــــورية :كله بفضلة خيرك يا عنيا.. (تنهض لكن الكرسى يلتصق بها).

آدم : حاسبى يا حوريه، استنى تعالى (يشد الكرسى من مؤخرتها).

حـــــــورية : (تقدم له طبقًا صغيرًا) اتفضل.

دم : الله.. الجبنة والزيتون.

حـــــــورية : (مثل الأغنية) والعشا بطاطا..

دم : (يغنى) ع البساطه البساطه. لأ سبينى أنا أغرف بنفسى (يأخذ زتونتين) اللهم ديمها نعمه واحفظها من الزوال يارب، الله طبيخك اتقدم يا حوريه.

حـــــــورية : شبعت يا عنيا؟

دم : الحمد لله بس انتى ما اتعشتيش.

حـــــــورية : أنا الحمد لله اتعشيت أول امبارح (تنهض فيلتصق بها الكرسى).

دم : ياللا.. دا حتى الأكل الكتير بيعمل تخمه..

حـــــــورية : (تحضر صينية مثل لعب الأطفال) الشاى ياعنيا.

أدم : أنا أحب اشرب الشاى فى الطراوه. افتحى لنا الشباك.

حـــــــورية : يا سلام عليك يا آدم. تعبانة ، طول النهار مشوره فى الشقه.

أدم : عندك حق يا روحى خليها عليا المره دى، دا أنا أتعب عشان سواد عيونك.

(يمد يده ويفتح النافذة فيدخل دخان كثيف ويسعلان).

معلش دا لازم حد م الجيران بيتنفس، هيه، ما قولتليش يا حوريه إنتى سعيده معايا؟

حـــــورية : طبعًا سعيدة يا آدم.. ودا سؤال برضه؟ ولو ان الشقه..

آدم : مالها؟

حـــــورية : ما فيهاش منشر.. مش عارف انشر الغسيل فين.

آدم : ياستى مدى أيدك وانشرى فى بالكونة البيت اللى قصادنا. دا احنا حالنا أحسن من ناس كتير.

حـــــورية : بالحق نسيت اقولك، أختى وجوزها بيتهم وقع امبارح.

آدم : تانى؟ لا حول ولا قوة إلا بالله.

حـــــورية : دا البيت الجديد يا آدم اللى لسه ناقلين فيه.

آدم : ياللا ربنا يصبرهم يا حوريه.

حـــــورية : عزمت عليهم ييجو يقعدو معانا.

آدم : معانا فى الشقة هنا يا حوريه؟

حـــــورية : مؤقتًا يا آدم .. تتضايق؟

آدم : لا ، مدام مؤقتًا لحد ما يلاقوا شقه، ما فيش مانع دا احنا نشيلهم فوق دماغنا، الناس لبعضيها يا حوريه.

حـــــورية : يخليك ليا يارب ولا يحرمنيش منك.

آدم : بقول إيه يا حوريه؟

حـــــورية : نعم يا عنيا؟

آدم : مش نقوم ننام بقى؟

حـــــورية : (بخجل) إذا كان جاى لك نوم.

آدم : جـاى لى يـا حـوريـه، يـالـلا قـلـعـيـنـى الأول (ينهضان ويتبادلان خلع المقعدين لبعضهما).

(يجلسان على الفراش)

حـــــورية : مش نقلع هدومنا الأول بعدين تتكرمش؟

آدم : ما تتكرمش يا حوريه. دى كلها مظاهر فارعه (يمسك يدها) وحشتينى يا حوريه.

حـــــورية : (ضاحكة بخجل) يا آدم الجيران صاحيه.

آدم : ما احنا كمان بنسمعهم.

حـــــورية : بس....

آدم : لأ تبقى انتى ما بتحبنيش يا حوريه.

حـــــورية : وحياة ربنا بحبك ويموت فيك.

آدم : طب يـالـلا.. تـعـالى هـاتـى إيدك (يـقـبـل يـده) تصبحى على خير يا روحى.

حـــــورية : (ينامان وكلٍ ظهره للآخر، لكنه ينزلق من على الفراش) فسحى شوية يا حوريه. (يحاول أخذ وضع للنوم، ويفشل فينام جالسًا).

حورية : (تصحو فجأة وتهزه) آدم .. آدم..

آدم : (ينهض مفزوعًا) إيه يا حوريه؟

حورية : تربست باب الشقة كويس؟

آدم : أيوه ليه؟

حورية : لحسن حرامي يخش يسرقنا من غير ما نحس.

آدم : نامي ياحوريه أنا سادد الباب برجلي .. نامي.

(الاثنان يجمدان لحظة وكأنه كادر ثابت)

(شيطان وملاك يظهران من خلف ديكور البيت).

شيطان : هيه، شوفتم أول خطيئة ارتكبها صاحبكم؟

ملاك : تقدر تقولي هو كدب على مين دلوقتي؟

شيطان : ياريته كدب على حد. المصيبه إنه بيضحك على نفسه، شوفتي ازاى هربان من الواقع وبيخدع روحه؟

ملاك : وانتو مالكم؟

شيطان : الكدب أول الطريق لجهنم، اصبرو عليه وحتشوفو النتيجة إيه.

(يختفي الشيطان والملاك).

حورية : مالك يا آدم قلقان ليه؟

آدم : اللهم لا اعتراض. ربنا ادانا كل حاجة إلا شيء واحد. الخلفه.

يارب (يرفع رأسه ليدعو الله فيصطدم بالسقف)
نفسى فى دستة عيال يملوا علينا البيت
وبيتنطوا حوالينا.

حــــورية : يسمع منك ربنا، إمتى، إمتى نخلف بقى؟

آدم : لما ننام على سرير أوسع شويه.

إظــــلام

الفتنـــة

المنظـــــــر : أمام الستار

(سبورة لليسار وفى الوسط منصة المدرس.

الجمهور فى مكان التلاميذ)

شيطـــــــان : السؤال الثانى.. فى الفتنة.. اذكر سبع فوائد للفتنة.

الملائكـــــة : لا تفتن..

(جرس مدرسة يدق. يظهر آدم مسرعًا وفى يده الكراسات).

آدم : صباح الخير يا تلاميذى الأعزاء. يا شباب المستقبل وأمل الغد. طلعوا الكراسات. (يدق على المنصة) امنعوا الضحك.. من فضلكم بلاش زيطه.. أرجوكم تساعدونى علشان أسلحكم بسلاح العلم، وانت ياله ياطويل يا اهبل ياللى ورا اقعد! وبعدين، بتضحكوا على إيه؟ امنعوا الضحك!

(يستدير للسبورة) موضوع درس اليوم هو .. مين اللى حدفنى بالطباشيره؟!

أنا عارف هو مين بس مش حقول. أنا عايزه هو يكون عنده الشجاعة الأدبية ويقف يواجهنى .. طيب، عقابًا ليكم حعمل لكم امتحان مفاجئ يوم السبت الجاى!

بالمناسبة فيه زميل ليكم ارتكب امبارح عمل شنيع فى حقى. جاب لى جواب من والدته، عايزانى أروح لها البيت! لا يا حدق مش عشان اغسل لهم الغسيل! عشان اديله درس خصوصى بالفلوس. فاكرانى ممكن اتخذ من عملى وسيلة للتجاره والكسب المادى. تقدروا تقولولى لما كل إنسان فى شغله يعمل كدا، يبقى دى حياه ولا نبقى عايشين فى غابه؟ صحيح انتو تمانين رأس فى الفصل، لكن دى ظروف بلدنا ولازم نتحملها. ثم إن الوزارة بتدفع لى مرتب عشان أعلمكم. وما بتدفعليش شويه، دول سبعه وتلاتين جنيه وأربعين قرش. والحمد لله مكفيين وفايضين وبنتبرع بالباقى لسداد ديون مصر.

وحتى لو كان المرتب قليل ومتشحتف أنا ومراتى، دى مش مشكلتكم. لازم تعرفوا ياولاد إنكو لوخرجتوا من الفصل مش مستوعبين الدرس، أبقى أنا قصرت وفشلت فى أداء وظيفتى.

(صوت ساخر من الصالة).

آدم : والله عارفك والصوت جاى من الناحية دى. نرجع للدرس. الأول حسألكم سؤال مهم. خدوا بالكم. مين فيكم يا شطار يعرف يقوللى إيه اللى بيميز الإنسان عن غيره من بقية المخلوقات؟ يعنى محدش رفع صباعه، إنت ياللى نايم هناك اصحى وجاوب. الإنسان حيوان ناطق؟ اللى موافق يرفع إيده. نزلو إيديكم. غلط لأن البغبغان مثلاً ممكن ينطق ويقلدنا . غيره .. إنت ياللى فى الجنب، اللى مشغول فى كتف زميلتك.. جاوب.. الإنسان حيوان ضاحك؟ ضحكت عليك نفسك، اقعد، بلاش تفاهة. اللى بعده (ينزل للصالة) ، إنت .. حيوان مفكر؟ كويس يا ماهر.. سقفو له.. بس كفايه.. ما تصدقو .. غاويين زيطه! زميلكم ماهر قرب للإجابه الصحيحه، الإنسان يتميز عن بقية المخلوقات بالفضيله، إيمانه بالمبادئ القويمه.

(نفس الصوت الساخر لكنه يتجاهله) وموضوع درس اليوم موضوع خطير يمس الإنسان.. ألا وهو الفتنة. وكلنا عارفين إن الفتنه أشد من القتل. أشد من إيه؟ شطار.

(نفس الصوت الساخر) أنا عارفه، وكتاب الله عارفه، وهو عارف إنى عارفه. مين بقى اللى عمل الصوت دا محدش عايز يتكلم؟ اخرس يا ماجد اوعى تنطق، أنا طلبت منك تقولى على اسمه؟ أنا عايزه هو اللى يرد بنفسه، ما طلبتش منك تفتن عليه، أمال أنا لسه بعلمكم إيه؟ إخص عليك يا ماجد. ما تعرفش إن اللى يفتن على زميله ممكن يفتن على أخوه، ممكن يفتن على بلده كلها؟ طب أقسم بشرفى الذى لا أملك إلا هو، إن اللى يفتن على زميله لاسقطه فى مادتى واديله صفر، مفهوم؟

(يدخل أحد الشياطين فى شخصية مفتش وهو يسعل).

آدم : وكمان بتكح معايا يا حيوان؟

المفتش : صباح الخير يا أستاذ آدم. أنا مفتش المنطقه.

آدم : يا خبر. أنا آسف. أهلا وسهلا.

(للمتفرجين) قيام، يالّلا انتو بقالكو ساعة قاعدين!

المفتش : أنا جاى فى تفتيش مفاجئ لأن الوزارة مقلوبه بسببك.

آدم : بسببى أنا؟ خير يافندم.

المفتش : لأ مش خير. فيه إشاعه إن كل التلاميذ اللى عندك بينجحو بالدرجات النهائيه.

آدم : أنا معترف يا فندم. ودا يزعل الوزاره ليه؟

المفتش : غريبه، أصلك مدرس جديد . قوللى. إنت بتضرب التلاميذ عشان يحفظو الدروس؟

آدم : إطلاقا. عمرى ما مديت إيدى على حد، واهم اسألهم.

المفتش : يبقى لازم بتديهم كلهم دروس خصوصيه بالفلوس.

آدم : أبدا عمرى فى حياتى ما اديت درس خصوصى.

المفتش : (يتأمله بدهشة.ثم هامسًا) أمال قادر تعيش ازاى يابنى؟

آدم : بكافح يا فندم. الفلوس مش كل حاجه. المهم أداء الرساله.

المفتش : الكلام دا ما يخشش عليا. قوللى بتراقبهم كويس وهما بيجاوبوا فى الامتحان؟

آدم : لأ طبعا يا فندم، أنا بخرج م الفصل وأسيبهم لضميرهم!

المفتش : يبقوا بيغشوا م الكتب يا أستاذ. وريني مستواهم وصل لإيه؟

آدم : بس كدا؟ مين يعرف يا شطار إيه اللى بيميز الإنسان عن الحيوان؟ اتجدعنوا امال أنا لسه قايلها. أيوه. قول إنت (بدهشة) الإنسان مالوش ديل؟

لأ غلط ما هو طبعا الحيوان بس هو اللى له ديل لكن مش دا الفرق!

(يستدير فنجد أن له ذيلا من الورق)

المفتش : لأ يا أستاذ ، ساعات الإنسان كمان يبقى له ديل.

آدم : إزاى يا فندم؟

المفتش : لما يكون زى سيادتك. حسس على ظهرك وانت تعرف.

آدم : (يكتشف الذيل) يا فندم القاعده الطلابيه سليمه، إنما فيه قله مندسة هى اللى بتعمل الشغب. أنا متأكد إنه طالب واحد بس.

المفتش : وهو مين الطالب دا؟

آدم : أنا معرفوش!

المفتش : ومش مكسوف من نفسك؟ عندك لفت نظر حيتحط النهارده فى ملف خدمتك. والطالب دا تعرفهولى حالاً.

آدم : أيوه بس يا فندم..

المفتش : حالاً يا أستاذ آدم.

آدم : (لنفسه) يارب سامحنى. مضطر اغلط.. يارب توبه بس انقذنى النوبه.

المفتش : اتفضل يا أستاذ آدم.

آدم : حاصر.. (للتلاميذ) ياولاد. مين اللى علق لى الديل؟ طب اللى عارف يفتن على زميله. معلش. مرة تفوت ولا حد يموت (وبشراسة) مش عايزين تفتنو؟ طيب حتتعاقبو كلكو (وقد خطرت له فكرة) ماجد انت فتان. قول يا حبيبى. افتن وأنا أكافأك. ما تخافش مش حسقطك. أنا رجعت فى كلامى. اتكلم يا بنى بيتى هيتخرب، هتفتن ولا اخرم لك عينيك؟

(طالب بالصالة يهمس له).

المفتش : هيه.. عرفته؟

آدم : أيوه. والظاهر إن الطالب دا من بيئه واطيه وأهله ناس منحرفين.

المفتش : خلصنى، اسمه إيه؟

آدم : اسمه على على عوض يا فندم.

المفتش : اخرس. دا يبقى ابنى أنا.

آدم : (بعتاب) كده يا ماجد؟ (وللمفتش) سيادتك تبقى ولا مؤاخذة على عوض؟

المفتش : أيوه، والولد اشتكى لى منك. امال هى الوزارة مقلوبة ليه؟

(ثم ينادى) واد يا على قوم روح معايا..

آدم : أستاذ على عوض.

المفتش : ولا كلمة . إنت موقوف عن العمل ومحول للتحقيق. هو التعليم باظ من شويه؟

(المفتش يستدير خارجًا فنرى له ذيلاً من الورق معلقًا بطرف جاكتته).

إظـــلام

الغضـــب

المنظـــــــر : شارع به محطة أتوبيس.

(حورية وآدم واقفان جامدان)

شيطــــــان : السؤال الثالث.. فى الغضب متى يحق للإنسان أن يغضب؟

ملائكـــــــة : لا تغضب.

(يخرج الملائكة والشياطين).

حـــــورية : وبعدين يا آدم.. تلات ساعات وما فيش ولا أتوبيس جه.

آدم : إحنا اللى جينا بدرى. اصبرى شويه ما تبقيش شكايه.

حـــــورية : دى حته مقطوعه. باينهم لغو المحطه اللى هنا.

آدم : ناخدها كعابى دول تلاتاشر محطه، تعالى مش إشكال.

حـــــورية : (تتوقف بعد خطوة) أى يا رجلى.. رجلى اتلوت فى حفره.

آدم : يا سلام؟ طب ما هى الشوارع كلها حفر، إنتى اللى مفروض تاخدى بالك وتمشى بين الحفر.

حـــــورية : واشوف الحفر ازاى وهما مضلمين الشوارع؟

آدم :احنا بلد ناميه لازم نوفر فى الكهربا، ثم الحكمه بتقول: بدل ما تلعن الظلام قيد شمعه. تصورى لو كل مواطن خلى عنده دم ومسك شمعه وهو ماشى.. هنبقى شعب منور. بالمناسبة أنا كتبت قصيده بالمعنى ده. مطلعها بيقول: بالشمعة تضاء شعلة الحياه وباللمبه..

حـــــورية : (مقاطعة) ألطم على وشى؟ واقف تقول شعر وانا رجلى مكسوره؟

آدم : أمال أنا متجوزك ليه؟ مش عشان المناسبات اللى زى دى ألاقى حد يسمع شعرى؟ أمرى إلى الله أروح أشوفلك تاكسى من ع الناصيه.

حـــــورية : ماتغيبش عليا.

(يخرج آدم فيدخل من ناحية أخرى شيطان)

الرجـــــل : (ويهز سلسله مفاتيح) ما تيجى أوصلك يا جميل.

حـــــورية : وحياة أمك؟

الرجـــــل : وماله..؟ دمك زى العسل.

حـــــورية : ابعد من وشى لانده لك جوزى يقطعك.

الرجـــــل : (مقتربا منها) قطعينى حتت واقلينى فى الزيت.

حـــــورية : (تزعق بخوف) الحقنى يا أدم.

آدم : (يظهر عائدًا بسرعة) حصل إيه؟

حـــــورية: حضرته بيبصبصلى.

الرجـــــل : أنا كلمتك؟ أنا واقف مستنى الأتوبيس.

حـــــورية : نعم؟ مش عمال تقولى يا جميل يا مقلوظ يا منجه يا قمر؟؟

الرجـــــل : قمر؟ (ثم لآدم) بذمتك يا أستاذ.. دى خلقة تتعاكس؟

آدم : (يهز رأسه نفيا ثم يستدرك) إيه يا أستاذ.. إنت عايز توقع بينا؟ اتفضل انت من طريق واحنا من طريق.

الرجـــــل : أنا هسيبك بس عشان معاك حريم.

حـــــورية : وانت تقدر تفتح بقك؟ والله اضربك بالجزمه (وترفع فردة حذاء بالفعل).

آدم : معلش يا حضرة. اتفضل انت (لحورية وقد انصرف الرجل) اعقلى يا حوريه.

حـــــــورية : أنا برضه؟

آدم : الراجل قالك يا جميل يا قمر.. ما بيشوفش سامحيه.

حـــــــورية : إيه؟

آدم : قصدى دا راجل همجى مش متحضر. نعمل عقلنا بعقله؟

حـــــــورية : أيوه ونضربه بالجزمه ونخرم له عينه.

آدم : ولما نخرم عينين بعض يا حوريه إيه النتيجه؟ ياانتى تترملى .. يا انا أخش السجن.

حـــــــورية : ما هو فور دمى.

آدم : يا سلام.. ؟ طب وإيه اللى فى حياتنا ما يفورش الدم؟

(صوت كلاكس متقطع أثناء الحوار وآدم يجاهد لكى يتجاهله).

المواصلات ما تفورش الدم؟ المطبات ما تفورش الدم؟ جرايد الحكومه ما تفورش الدم؟ جرايد المعارضه ما تفورش الدم؟ الميه والنور والعيش والعيشه واللى عايشينها ما تفورش الدم؟ دا حتى الدكاتره اللى مفروض يعالجوكى تخشيلهم سليمه.. تمن الفيزيته يجيبلك ضغط دم.

حـــــــورية : إنت هتجننى يا راجل انت؟

آدم : بـالـعـكس، أنـا بـعـقـلك، مش لازم نسيب نفسنـا لـلـغضب يـعـمـى بصيرتنـا ويـخـلينـا نـتصرف بـهـمـجـيـة زى الحيـوانـات. ثـم الـقـوة حمـاقـة وعمرهـا مـا حلت أى مشكله.

(وفجأة ينفجر صارخًا) إنت يا بنى آدم ياللى بتضرب الكلاكس

(يظهر سائق نحيف ضعيف البنيه للغاية)

السـائـــــق : إنت بتعلى صوتك؟

آدم : (بـأدب) مـتـأسـف بس انت م الصبـح بـتضرب كلاكس وده شىء مسبب إزعـاج.

السـائـــــق : إن كان عاجبك.

آدم : (بدهشة) وليه التلبيخ ده! أنـا مـا غلطش فى حضرتك.

السـائـــــق : إنت ما تقدرش تغلط.

آدم : واشمعنى انت غلطت؟

السـائـــــق : أهو كده.

حـــــــورية : خلاص يا آدم.

آدم : لأ، استنى (للسائق) هى عافيه ولا إيه؟

السـائـــــق : آه عافيه.

آدم : طب غور من وشى لاخنقك.

السائق : (ببرود وتحدٍّ) ما تقدرش.

آدم : (يدفعه) لأ أقدر، وابعد من قدامى لحسن العفاريت بتتنطط فى وشى وممكن أقتلك.

السائق : (يترنح ويكاد يقع لكنه يعود بنفس البرود) ما تقدرش.

آدم : (يمسك بالسائق من خناقه ويرفعه إلى أعلى).

حورية : آدم. مش كده يموت فى إيدك..

آدم : (يتركه) عشان خاطرك انتى بس.

السائق : ما تقدرش..

آدم : (بجنون) برضه بيقوالى ما تقدرش .. طيب (يلتقط فرع شجرة من الأرض).

السائق : (ينادى) الحقنى يا بيه.

آدم : أنا هقتلك انت واللى مشغلك كمان.

(يظهر قاسم داخلاً وله جسد قوى)

حورية : (بخوف) اعقل يا آدم.

آدم : مفيش عقل. هاقتله هو واللى مشغله.

(يرى قاسم فتظل يده مرفوعة ثم للسائق بود).

كده كنت هاتخلينى اغضب!

آدم : (ثم لقاسم) هو سعاتك اللى مشغله؟

قاسم : (ينظر له بتحفز ويهز رأسه بالإيجاب).

آدم : (برقة) بالذمة يرضى سعادتك إن السواق بتاعك يهينى ومن غير سبب؟

قاسم : (بخشونة): آه يرضينى.

آدم : كده؟ طيب .. الله يسامحك (يلقى بفرع الشجرة).

يااللا بينا يا حوريه.

قاسم : استنى عندك.. إنت مش قلت إنك هاتقتله هو واللى مشغله؟

آدم : أنا ما كنتش أعرف سيادتك.

قاسم : (وهو يمسكه من خناقه) وتنسحب من لسانك ليه؟

حورية : (بخوف) يا لهوى.. آدم.

آدم : ما تخافيش يا حوريه، مش همد إيدى عليه!

قاسم : إنت بتقول إيه؟

آدم : قصدى ، إحنا بنى آدمين ومتحضرين، الخناق دا للحيوانات!

قاسم : أنا حيوان؟ طب أنا هربيك. (يمسك به).

آدم : ما تقدرش.

حورية : يا خرابى، الحقونى ياناس هيقتلو الراجل.

(وتجرى للخارج، بينما تدخل نانى زوجة قاسم)

نـــانــــــــى : ويعدين ياتوتى، دا رابع واحد تعوره الأسبوع ده! كفاية خناق اتأخرنا ع البارتى. اقتله وخلصنى.

قـاســــــــــم : هوا يا حبيبتى (ويخرج مطواة).

آدم : (يصيح برعب حيوانى) لا .. أنا مش بتاع خناق، أنا مش همجى.

(قاسم يهم بطعن آدم. تجمد الحركة ونسمع صوت آدم).

ص. آدم : يارب، انا غضبت واتهورت غصب عنى، أوعدك توبه، بس انقذنى النوبه.

(تستأنف الحركة، آدم يتمكن من أخذ المطواة من قاسم ويهم بطعنه).

قـاســــــــــم : (يصيح بنفس الرعب الحيوانى) لاه ، لاه.

نـــانــــــــى : يا مجرم، هتموت قاسم أبو فروة.

آدم : (بذهول ويده تتوقف عن الطعن) إنت قاسم أبو فروة؟

قـاســــــــــم : (بذهول أيضًا) مين.. آدم عبدريه؟ مش معقول.

آدم : (وهو يحتضنه) واحشنى يا قاسم، أنا ماعرفتكش، إيه اللى غيرك كده؟

قاســـــــم : إنت كمان اتغيرت خالص.

آدم : فين أيام ماكنا عيال بنلعب فى الحارة سوا. فاكر؟

قاســـــــم : يا سلام كانت أيام.

نــانـــــــى : (بضيق ناظره لساعتها) أوه. مش هنخلص.

آدم : أنا آسف يا قاسم إنى اتهورت وكنت هقتلك.

قاســـــــم : أنا اللى آسف يا آدم، سامحنى ياخويا (يحتضنه).

(تدخل حورية تحمل قضيبًا من الحديد وتظن عناقهما شجارًا).

حـــــورية : سيبه يا كلب (وتضرب قاسم على رأسه فيقع على الأرض).

آدم : إنتى اتجننتى.. دا أعز أصحابى.

نــانـــــــى : قتلتيه يا مجرمه.. أروح البارتى مع مين دلوقتى؟

(وتهجم على حورية بوحشية لتضربها وتعضها) (آدم يتدخل لفض الشجار فتصيبه الضربات من الجانبين) (قاسم يفيق ويتدخل فى العراك).

إظـــــلام

(بينما تسمع أصوات حربية بالطائرات والمدافع)

الحسـد

شيطـــــان : السؤال الرابع. في الحسد.

كيف تحسد غيرك بدون ما تعكر دمك؟

ملائكـــة : لا تحسد.

المنظـــر : الاستقبال بفيلا قاسم.

(الأثاث والإكسسوارات من التحف يدل على ثراء مبالغ فيه).

(قاسم يتحدث في التليفون ويدخن سيجارًا وناني جالسه).

قاســـم : عملت إيه يا رضوان؟ هربت الدولارات ؟ عال.

دفعت الرشوة؟ الحمد لله. نقلت الكوكايين؟ ربنا كبير إبقى كلمني عشان اطمن.

(يضع السماعة ويلتفت لناني) اسمه إيه الشغال الجديد..؟

نـانـــى : كاظم.

قاســـم : (وهو يهز جرسًا صغيرًا وينادي) كاظم.

(يدخل شيطان فى هيئة رئيس خدم مرتديا بدله سموكنج فاخرة).

كاظــــــم : (ينحنى بشدة ثم بالإنجليزية) «إنى أوردر سير؟».

قاســــم : (بضيق) قلت لك ما تتكلمش انجليزى إلا قدام الضيوف.

كاظــــــم : «أوكى سير».

قاســــم : أنا جاى لى ضيوف دلوقتى عايزك تستقبلهم وتعمل اللازم.

فاهمنى؟

كاظــــــم : (وهو يدق كعب حذاء بالآخر بشدة) «ييس سير»

نــانــــى : أنا مش فاهمه، إنت مهتم ليه بالجربوع اللى اسمه آدم ده؟

قاســــم : بالعكس أنا جايبه عشان أذله، أصله طالع فيها اكمنه كمل تعليمه، عايزه يفهم إنى بفلوسى أشترى مية شهادة زى بتاعته.

نــانــــى : شهادات إيه ياتوتى. إنت تشترى مية واحد منه شخصيًا.

(جرس الباب يدق).

قاســــم : أهو.. يا للا بينا، نسيبه يتلطع شويه.

(الاثنان يصعدان إلى الطابق الأعلى).

(كاظم يطرقع بأصابعه فيدخل خادم).

كاظم : افتح الباب ودخل الضيوف.

(كاظم يخرج من ناحية، الخادم يخرج من ناحية أخرى).

(يدخل آدم وحورية وينظران حولهما بانبهار شديد).

حورية : شايف العز والفخفخة..

آدم : وإيه يعني، برضه الغنى غنى النفس، وكما قال الشاعر اللى هو أنا: ليس الغنى من يأكل اللحم، وإنما الغنى من جاع وهو محتشم. فلا كل من لبس الحرير منعم، ولا كل من لبس الخازوق مبلم!

حورية : طب والنبى تتلهى. أل واحنا جايين لابسين اللى ع الحبل. دا انا خايفه أقعد أوسخ الكرسى.

(تتأمل آدم الذى يقف وقد انحنت هامته) وانت ما تفرد طولك.. هو احنا فى شقتنا؟

آدم : (يتطلع حوله ليتأكد أن السقف لن يرتطم برأسه) عندك حق (ويجلس بعظمة).

(كاظم يدخل بخطوات رشيقة وخلفه الخادم).

كاظـــــــم : «ويل كم».

(آدم يقفز واقفًا باحترام وكذلك حورية)

آدم :(ينحنى) أهلا بيك يا فندم، حصل لنا عظيم الشرف.

كاظـــــــم : اتفضلوا.

حـــــورية : يزيد فضلك يا سعادة البيه.

آدم : (هامسًا) بابنه قريب مرات قاسم.

كاظـــــــم : تحبوا تاخدوا «درنك» إيه؟

آدم : متشكرين احنا شاربين وواكلين وعينينا مليانه.

حـــــورية : خلاص يا آدم ما تكسفش البيه.

كاظـــــــم : «سبيرت درنك. أور سوفت درنك؟ أور، هوت درنك»؟

آدم : (بحيرة) الأضمن نخليه شاى.

كاظـــــــم : تى؟ أول رايت سير» (يفرقع بأصابعه للخادم فيخرج).

(وهو يخبط قدمًا بقدم وينحنى) «إكسكيوزمى».

ادم : (يقف وينحنى مثله) «ثانك يو..».

(كاظم يخرج).

آدم : الظاهر إنه من عيله هاى.. شوفتى كان اليط
ازاى وهو بيكلم الخدام؟ بس الحمد لله، كاز
مؤدب معانا.

حورية : آدى الرجالة ولابلاش. جتنى نيله فى حظى.

آدم : اللى مستغرب له، قاسم اللى كان شحات مش
لاقى ياكل وصل للأمله دى ازاى؟

حورية : انت هتقر ع الناس؟ بلاش حسد.

آدم : حسد إيه وكلام فارغ إيه؟ عيب.. إنتى ست متعلمه

حورية : الحسد مش كلام فارغ، الحسد موجود.

آدم : أيوه، لكن بتصدقى إن له تأثير؟ يعنى لوحد
حسدك مثلا يحصلك حاجه وحشه؟

حورية : ما جربتش، هيحسدونى على إيه يا حسره؟ بس أن
كان عندى خاله اسمها نفوسه الله يرحمها. كاز
بيقولو عينيها مدوره واللى تنشه عين يقع م
يقومش.

آدم : بالعكس، الحسد ما يضرش غير صاحبه؛ لأن اللى
يبص لحاجة غيره عمره ما يشعر بالسعادة، إنما
اللى بيرضى بعيشته مهما كانت..

حورية : (مقاطعة بغيظ) عيشته؟ والنبى تتلهى وتسكت،
واحنا عايشين بالمره..؟ بص حواليك.. دا مرتبك
فى سنه يمكن ما يجبش حق لوحة زى دى.

(وتشير إلى لوحة على الحائط فتسقط على الأرض)

آدم : (بلهجه تأنيب) كويس كده؟

حـــــورية : وانا مالى هو انا اللى وقعتها؟

آدم : (مستدركا) مش قصدى (يمسك باللوحة ويرفعها). آه الحبل كان دايب عشان كده وقعت.

حـــــورية : (بانبهار) ولا التليفزيون يا آدم.. مية بوصه؟ عينى هتطلع عليه (تفتح التليفزيون، لكنه ينفجر فى الحال).

آدم : (يتأملها بدهشة).

حـــــورية : (مرتبكة) إيه.. الظاهر كان فيه ماس كهربائى

آدم : ماس كهربائى؟ دى عنيكى ياست هانم.

حـــــورية : قصدك إيه؟ عيب يا آدم انت متعلم ما تقولش الكلام ده.

آدم : أنا اللى ما كنتش عارف إن فيكى الخصلة دى. مؤكد طالعه لخالتك نفوسه. اخص، وما تلاقيش غير أعز أصحابى تحسديه.

حـــــورية : والله ما اقصد. إنت ظالمنى.

آدم : ما انتى من ساعة مادخلتى اتهبلتى وجالك شعور بالوضاعه والدونيه زى ما نكون شحاتين. إذا كان ع الفلوس، أنا ياما سلفت

قاسم وصرفت عليه زمان. اعتزى بنفسك واتألطى ع الآخر.

حورية : حاضر..

(الاثنان يجلسان ويفتعلان العظمة والكبرياء)

(يأتى صوت قاسم من الدور العلوى)

قاسم : لمى الدهب والمجوهرات اللى ع الأرض يانانى.

(آدم وحورية ينظران بحركة لا شعورية إلى الأرض حيث يجلسان).

(قاسم يهبط بعظمة وخلفه نانى).

قاسم : أهلاً يا آدم ، أهلا..

نانى : أهلاً يا حوريه ، أهلاً.

قاسم : على فكره أنا نسيت اقولكم إن نانى تبقى بنت السعداوى باشا.

آدم : وانا نسيت أقولكم إن حوحى تبقى بنت عوض الله المسحراتى.

نانى : أنا اسمع كتير عن عيلة المسحراتى.

آدم : لا دى مش عيله، دى شغلانه!

حورية : (تلكزة هامسة) ما تسكت..

قاسم : (يضحك) اتفضلوا ارتاحوا..

(كاظم يدخل وخلفه الخادم يدفع عربة الشاى)

ادم : (ينهض وينحنى لكاظم) «ثانك يو».

حـــــورية : (هامسة وهى تمسك بفتلة كيس الشاى) آدم..

أدم : «يس».

حـــــورية : (هامسة) مرات صاحبك مش نضيفه، الشاى فيه فتله.

آدم : (هامسًا) ارميها من سكات ما تحرجيهمش.

نـــانــــــى : ما قولتليش يا حوريه هانم، تبقى إيه شغلانة المسحراتى دى؟

آدم : دا راجل صايع طول السنه. وييجى فى شهر رمضان يمشى بطبله يصحى الناس يتسحروا وفى العيد يدور ع البيوت يلم قرشين على شوية عيش، نوع من أنواع التسول غير المرخص.

نـــانــــــى : (بدهشة) «إمبوسيبل» وإيه اللى يخليه يشحت، هو مالوش نقابة تديله معاش؟

آدم : الفقر مش عيب يا نانى هانم (وبلهجة ذات مغزى) ولاً إيه يا قاسم؟

قـاســــــم : (محاولاً تغيير الموضوع) آه طبعًا، اتفضلوا كلو بتى فور طب دا آنا فاكر أيام ما كان

جوزك ماشي بجزمه مقطعة وشراب منتن، وكان يركب الترماى ويزوغ من الكمسارى..

قاسم : (مقاطعا وهو يفتعل الضحك ليدارى حرجه) أما عليك نكت يا آدم!

آدم : (لنانى بتأكيد) والله العظيم ما هى نكته يا هانم.

قاسم : خد سيجار يا آدم.. (يناوله سيجارًا ضخمًا).

آدم : متشكر.

قاسم : دا مستورد . صنف ممتاز، السيجار الواحد بيقف ثمنه بالمصرى اتناشر جنيه.. بشرب منه خمسه، سته فى اليوم.

آدم : (يطفئ لهب الولاعة التى أشلعها قاسم) يعنى النفس يقف بكام جنيه؟

حورية : يعنى انت بتحرق كل يوم ستين سبعين جنيه فى الهوا.. يا حلاوه.

قاسم : (يأخذ نفسًا وفجأة يسعل بشدة).

آدم : (لحورية) كويس كده؟

نانى : (بدهشة) مالك ياقاسم؟

آدم : حصل خير، لازم حد جاب فى سيرتك.. هاها.

نانى : خد اشرب شوية ميه، ياما قلت لك بطل الزفت ده عشان صحتك.

حـــــورية : ياالختى سيبيه يشرب ويتمتع، مالها صحته؟ بمب وعال العال.

قاســـــم : (وهو يرشف الماء ينفجر في السعال ثانيه حتى يكاد يختنق).

آدم : (هامسا) كفاية، هتموتى الراجل، اقعدى ساكته خالص.

حـــــورية : حاضر.

قاســـــم : (وقد هدأ) غريبه! دى أول مره يحصل لى كده.

آدم : واوعدك إنها مش هتتكرر إن شاء الله.

قاســـــم : تعالو نقعد في الأنتريه أو الصالون مش معقول نفضل قاعدين كدا في الطرقه.

حـــــورية : (بدهشة) هى دى كلها طرقه؟

نـــانـــى : إيه .. عاجباكى؟

آدم : (بسرعة) بالعكس، دى وحشه خالص، عتمه وضيقه قوى، وحتى النجف واللوحات ذوقها وحش خالص و...

(ثم يلاحظ أن قاسم ونانى ينظران له باستياء فيسكت).

حـــــورية : بيهزر، آدم بيهزر. دا انا من ساعة ما دخلت وانا معجبة بكل حاجه، الفازه دى مثلا..

نـــانـــــــى : «بيتوفل» مش كده؟

حـــــــورية : «بيتوفل .. بيتوفل» .. تجنن.

(الفازة تقع وتتهشم فى الحال).

(آدم يلتفت لحورية، فتضع يدها على فمها)

آدم : معلش، حصل خير.

نـــانـــــــى : (تهز الجرس وتنادى) كاظم.

كاظـــــــم : (يدخل) ييس مدام (ويرى الفازة فيشهق).

نـــانـــــــى : «نفر مايند».

كاظـــــــم : (يطرقع بأصابعه) مقشة وجاروف.

(يخرج بينما يدخل خادم ليجمع بقايا الفازة).

قـاســـــــم : كنت شاريها هى والفازه دى من أمريكا.

حـــــــورية : الحمد لله إن الأولانيه هى اللى انكسرت، أصل التانيه أجمل بكتير «ڤرى بيتوفل».

(الفازة تهتز وتكاد تقع)

(آدم يلاحظها وحده فيجرى ويلتقطها قبل أن تسقط).

قـاســـــــم : فيه حاجه يا آدم؟

آدم : لا أبدًا بتفرج عليها.

نـــانـــــــى : (مشيرة لفازة ثالثة) دى بقى ذوقى أنا، جبناها من أوربا، بصى دى كريستال.

حـــــــورية : لأ ؟ مش معقول «ڤرى ڤرى بيتوفل».

آدم : لأ.. استنى (يسرع لإنقاذ الفازة الثالثة فيضع الثانية مكانها بعجل فتسقط وتتحطم).

حـــــــورية : مش كنت تاخد بالك يا آدم؟

آدم : (بغيظ) أنا برضه؟

نـــانـــــــى : (تهز الجرس وتنادى) كاظم.

كاظـــــــم : (يدخل وينظر باستياء ويستدعى الخادم)

نـــانـــــــى : (بضيق لا تستطيع أن تخفيه) حصل خير..

آدم : أيوه، خدت الشر وراحت.

قـاســـــــم : ودى أطباق أثريه، من أيام الخديوى عباس، اقرأ بنفسك تلاقى اسمه منقوش عليها بالدهب.

حـــــــورية : (تنظر للأطباق) فعلاً بالدهب «بيتوفل».

(كاظم يدخل مسرعًا ويقف فى حالة توقع).

قـاســـــــم : عايز حاجه يا كاظم؟

كـــاظـــــم : «نو سير».

قـاســـــــم : كنا بنقول إيه؟

آدم : (ناظرًا شذرًا لحورية) لا ولا حاجه.

حـــــــورية : (تضع يدها على فمها).

نـــانــــــى : لا.. المدام كانت معجبه بالطبق ويتقول عليه بيتوفل

(وهنا يسقط الطبق ويتحطم)

حــــورية : (لآدم) ما فتحتش بقى بالمره.

قاســـم : اللى بيحصل دا مش طبيعى، مؤكد فيه زلزال.

(كاظم يحمل الفازة السليمة ويخرج بحرص)

آدم : (بارتياح) الحمد لله، دلوقتى نقدر نقعد من غير قلق.

(نسمع صوت الفازة وهى تتحطم فى الخارج)

حــــورية : (لآدم) ماليش دعوه.

نـــانــــــى : ماتيجى يا حوريه افرجك على الدور الفوقانى.

آدم : (بسرعة) لأ بلاش أحسن يقع علينا. أنا بقول نستأذن أحسن.

قاســـم : انتو لسه قعدتو؟ سيب الستات يتعرفوا ببعض.

آدم : ما بلاش.

(نانى تصعد ومعها حورية)

نـــانــــــى : اتفضلى من هنا.

قاســـم : هيه ياآدم، كنت بتقول إنك قاصدنى فى خدمه

آدم : (ناظرا لأعلى بقلق) كنت عايزك تشوف لى أى شغلانه بعد الضهر أزود بيها دخلى.

قاســــــــم : ممكن أشغلك عندى بمرتب تلتميت جنيه.

آدم : بتتكلم جد؟

حــــــورية : (من أعلى) هايل ، يجنن بيتوفل.

آدم : (بقلق) أنا آسف جدًا.

قاســــــــم : على إيه؟

آدم : عشان جيت أزعجتك ، اصرف نظر عن موضوع الشغل.

قاســــــــم : ما فيش إزعاج، ثم احنا زى الإخوات.

آدم : مهما حصل؟

قاســــــــم : طبعًا (ومستدركًا) لكن هو إيه اللى حصل؟

(نسمع صرخه لنانى ثم تهبط حورية منكسة الرأس).

قاســــــــم : إيه . فيه إيه؟

حــــــورية : (تنفجر باكية).

آدم : البقية فى حياتك يا قاسم.

قاســــــــم : اتكلمى ، حصل إيه؟

حــــــورية : ما فيش، نانى بتغير فستانها.

قاســــــــم : طب وانتى بتعيطى ليه؟

حــــــورية : ضميرى بيعذبنى.

(نانى تهبط يبدو عليها الغيظ والعصبية)

قاسم : الحمد لله، مانتى كويسه اهو يا نانى.

نانى : الفستان الجديد لسه بطلعه من الدولاب عشان أوريهولها اتقطع نصين.

(ناظرة لحورية) تقولش رصاصه اندست فيه فلقته.

آدم : (بكبرياء وهو يمد يده لجيبه) من فضلك، الفستان تمنه كام؟

نانى : خمسه يا خويا، خمس تلاف فى عين العدو..

آدم : (يخرج يده من جيبه فى الحال) فستان واحد بخمس تلاف؟

نانى : (بسرعة) أيوه، شارياه من خمس تيام.

(وتشير بأصابعها الخمس) ومالبستوش غير خمس دقايق.

آدم : واخد بالى مش لازم تكببى فى وشى.

حورية : (بخجل) روحنى يا آدم.

نانى : (فى الحال) آنستو وشرفتو.

(كاظم يدخل).

كاظم : العشا جاهز.

قاسم : مش ممكن تمشو من غير ما تتعشو.. اتفضلو.

ناني : قاسم.. عايزاك جوه فى كلمه.

قاسم : حاضر.. عن إذنكم.

ناني : (لكاظم وهى تخرج) خليك متنيل هنا ياسى زفت

كاظم : تحت أمرك.. (ينحنى لها بأدب).

(تخرج نانى وقاسم).

آدم : (بذهول) كاظم بيه يتقالله زفت؟ هو حضرتك بتشتغل هنا؟

كاظم : أيوه.

آدم : وسايبنى احترمك وانحنى لك؟ وعلى كده بتاخد كام؟

كاظم : ألف جنيه فى الشهر.

آدم : إيه؟ وقاسم عايز يشغلنى بتلتميه؟ يعنى أنا ما حصلتش خدام فى نظره؟

(لحورية) تعالى اسمعى. البيه خدام بألف جنيه ماهيه.

حورية : (وهى تنظر لآدم بدهشة) لأه؟

آدم : بتبصيلى أنا ؟ بصيله هو.

حـــــورية : قصدك إيه؟

آدم : (هامسًا) نشيه عين.

حـــــورية : هو بكيفى؟

آدم : إنتى؟ دا انتى سرك باتع.

كاظـــــم : مش فاهم، حضراتكم عندكم لى شغلانه بمرتب أكبر؟

حـــــورية : (بغيظ) أكبر؟ هو احنا طايلين نبقى زيك؟ دا احنا بنحسدك.

كاظـــــم : العفو.

حـــــورية : والله العظيم بنحسدك.

آدم : (بدهشة) غريبه، يعنى ما حصللوش حاجه؟

حـــــورية : خلاص، مش هعرف، إنت قلت لى سرى باتع، حسدتنى.

آدم : أنا ما عنديش الموهبه دى، ثم أنا مش ممكن أحسد مراتى، أنا بتكلم ع الخدام اللى لابس أنضف منى، وبيكسب أكتر منى وصحته بمب و..

(وفجأه يسقط كاظم بلا حراك)

حـــــورية : (تنظر لآدم بدهشة نظرة ذات مغزى).

آدم : (مرتبكا) بتبصيلى ليه؟ علميًا ممكن يكون عمره الافتراضى انتهى.

حـــــورية : لأ دى عينك يا أستاذ.

آدم : وافرضى، يستاهل.. دا مرتبه قد مرتبى عشر مرات.

(تدخل نانى وقاسم).

قاســـــم : (ينظر لآدم الآن بريبة) أهلاً يا آدم.

آدم : (هامسا لحورية) قالتله..

نـــانـــى : (تنادى) كاظم.. (ثم تراه ممدًا على الأرض فتصرخ)

(يدخل اثنان من الخدم ويحملان كاظم للخارج)

نـــانـــى : كنت عايزاه يبخر الشقة.

آدم : ما فيش داعى، إحنا هنستأذن. (لقاسم) تحب نعدى عليك إمتى؟

قاســـــم : لأ ماتعدوش (ولنفسه) حابس.. كابس..

آدم : أنا ممكن آجى لوحدى من غير حوريه.

قاســـــم : ولو.. أنا هبقى اتصل بيك كمان خمس تيام.

آدم : طب ما تولتليش هتشغلنى عندك إيه بالضبط؟

قاســـــم : لأ انا هشغلك عند واحد معرفه.

آدم : حد من صحابك يعنى؟

قاســـــم : لأ دا واحد بينافسنى فى السوق.

آدم : وانت حد يقدر ينافسك فى السوق يا قاسم؟

(جرس التليفون بجوار قاسم يدق)

قاسم : آلو.. أيوه يا رضوان.. فيه إيه؟ (بذعر) مكتب المدعى الاشتراكى طالبنى؟

(السماعة تسقط من يده وحركته تشل لحظة).

آدم : إحنا عملنا اللى علينا . ياللابينا يا حوريه.

(الاثنان يخرجان بسرعة).

نانى : جايب لنا ناس جرابيع عينهم فى كل حاجه. كل ما يبصوا لحاجه تقع تتكسر دش فش.

قاسم : أنا ضعت يا نانى.. هيحجزوا على كل أموالى ويمكن يرمونى فى السجن.

نانى : وأنا أعملك إيه؟

قاسم : أرجوكى تقفى جنبى.

نانى : حاضر (تتحرك وتقف بجواره) أهو.

قاسم : مش قصدى. أنا عايزك تبيعى المجوهرات والسيفه اللى اشترتهالك لحد ما الأزمة تعدى و...

نانى : (مقاطعة) نعم؟ دا بعيد عن شنبك يا روح والدتك.

قاســــــم : يـا ريـتـنـى اتجوزت واحده فقيره زى حوريـه، كان زمانى سعيد ومتهنى معاها.. يابختك يا آدم..

نـــانـــــى : يابختها هى. هى اتجوزت راجل شريف. مش حرامى .. يا بختك يا حوريه!

قاســــــم : يا بختك يا آدم!

نـــانـــــى : يا بختك يا حوريه!

إظـــــلام سريع

المنظـــــر : طريق

(آدم وحورية وهما يتشاجران بحدة)

حــــــورية : إوعى، سيب إيدى.

آدم : بلاش فضايح فى السكه.

حــــــورية : واحنا لسه ما اتفضحناش؟

آدم : أنا هوريكى بس لما نروح البيت.

حــــــورية : ودا بيت؟ مانا شفت البيوت على أصولها. بيت إيه دا ياعنيا اللى كل ما امشى فيه حاجه تلزق فيا؟

آدم : مالها عيشتنا؟ يكفيكى فخرًا إنك متجوزه راجل شريف.

حـــــورية : (باكية) الفقر ريحته وحشه.

آدم : إنتى اللى ريحتك وحشه، والبيت قدّ الحُقَ، وأنا مستحمل قرفك وساكت.

حـــــورية : لأ ماتستحملش، طلقنى يا آدم..

آدم : أطلقك وبالتلاتة كمان.

حـــــورية : (باستفزاز) ومستنى إيه؟

آدم : طيب روحى يا حوريه.. روحى وانتى.. (ثم يسكت)

حـــــورية : (مصدومة) آدم..

آدم : (وهو يحتضنها) حسدونا يا حورية.

(تثبت حركتهما بينما تظهر الملائكه والشياطين).

شيــاطـــين : (للجمهور) بالذمه مش عيب ناس متحضرين، يبقوا حسادين؟

ملائكـــــة : (للجمهور) ما تصدقوش الشياطين.

شيطـــــان : نعم؟ (ويشير للجمهور) اشحال مكانوش قاعدين وشاهدين؟

مـــــلاك : لا.. اللى كسر الحاجه فى بيت قاسم، مش عينين حوريه وآدم. دا انتم بألاعيبكم الجهنميه.

شيطـــــان : إحنا خلينا نفسنا خدامين رغباتهم، اعتبرنا كل نظرة اشتهاء منهم، كأنه أمر بإفساد حاجه، يعنى هما حسدو واحنا نفذنا.

شيطـــــان : وبدل الحجج الفارغه، حاولو انتو تعقلو صاحبكم.

شيطـــــان : واعملو حسابكم فاتت الأسئلة السهلة وجايه الأسئله الصعبه.

(يخرج الشياطين).

(يستأنف آدم وحورية الحركة والملائكة حولهما تغنى).

ملائكـــــة : يا إنسان العصر..

يا سيد هذا الكون..

عمرك بلغ مليون.

وأمجادك.. تفوق الحصر.

وبعد برد وضنا وحرمان.

سكنت ولبست وشبعت.

وحطيت كمان برفان.

والآن..

ما عدش لك حجه.

إن الشيطان أقوى.

ما عدش لك عذر.

اتقدم..

وهات برهان.

يثبت إنك بحق..

لم تعد حيوان.

وبأنك تستحق

لقب إنسان.

ستار الفصل الأول

قائمة المراجع

قائمة المراجع

١-لينين الرملى : الهمجى .القاهرة . دار نهضة مصر للنشر والتوزيع ٢٠٠٨).

٢- فرانك.م.هوايتنج: المدخل الى الفنون المسرحية ،ت:كامل يوسف وأخرين ،القاهرة:دارالمعارف،١٩٧٠

٣-محمد صديق(د): مقدمة فى الفنون المسرحية ، القاهرة: دار الغد،١٩٩٢،

٤-ناجي وديد فوزى(د) : النقد المصرى للعناصر المرئية فى الفيلم السينمائى، رسالة دكتوراه غير منشورة،القاهرة،أكاديمية الفنون،المعهد العالى للنقد الفنى،١٩٩٣

٥-ريتشارد كورسون : فن الماكياج فى المسرح والسينما والتليفزيون، ت: أمين سلامة،القاهرة،دار الفكر العربى، ط١ ،١٩٧٩،صـ١ .

٦- كارل النزويرث: الإخراج المسرحى ،ت: أمين سلامة،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠

٧-- احمد بدوى(د): محاضرات فى علوم المسرح ،الزقازيق ،جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية.

٨- " فن كتابة المسرحية " تأليف: لاجوس أجري – ترجمة وتحقيق :دريني خشبة – دار نشر سعاد الصباح – تاريخ النشر ١- ١- ١٩٩٣

٩-" الكوميديا و التراجيديا " تأليف : مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش – ترجمة د. على احمد محمود – أصدار عالم المعرفه – الكويت

https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=38422